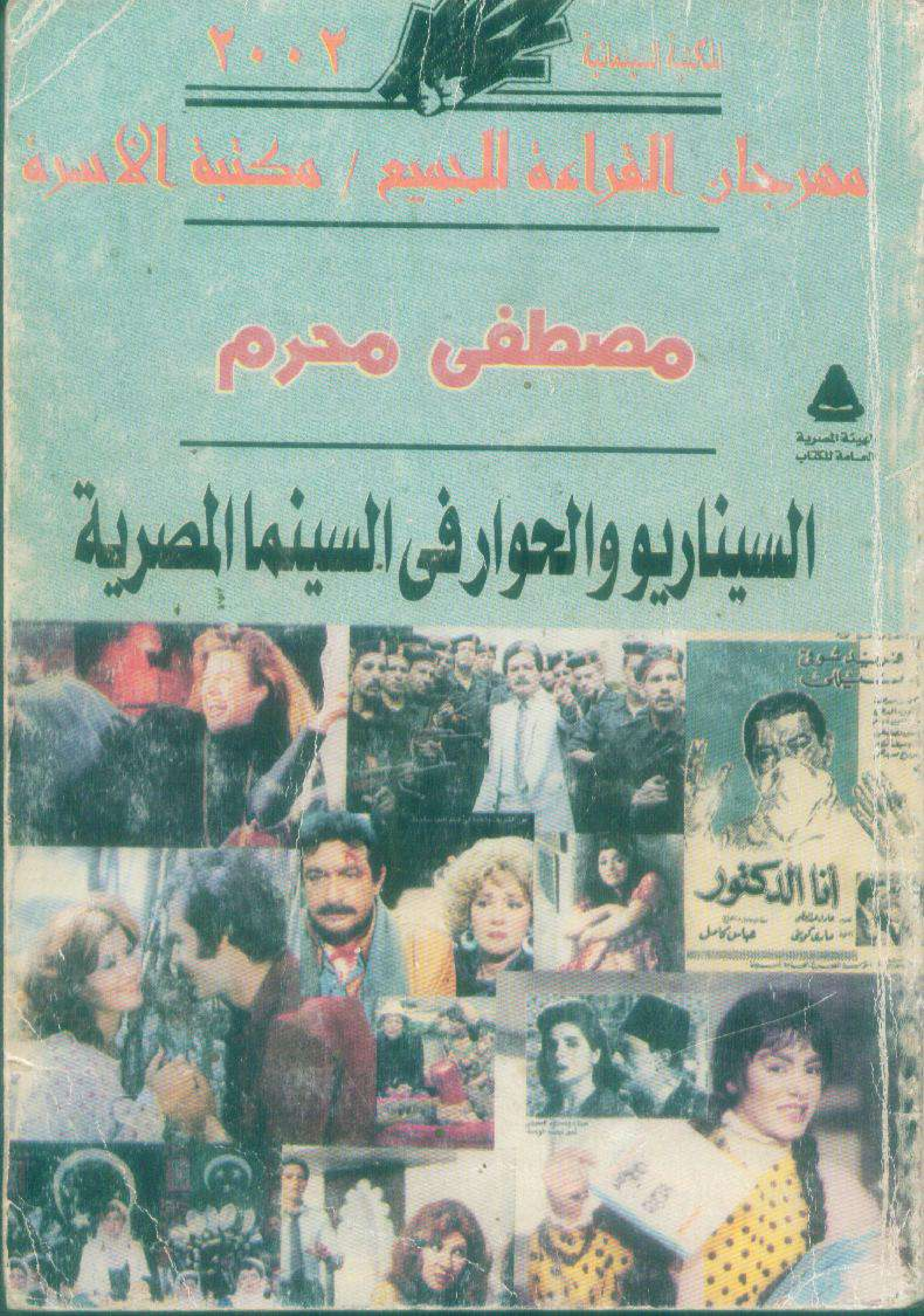
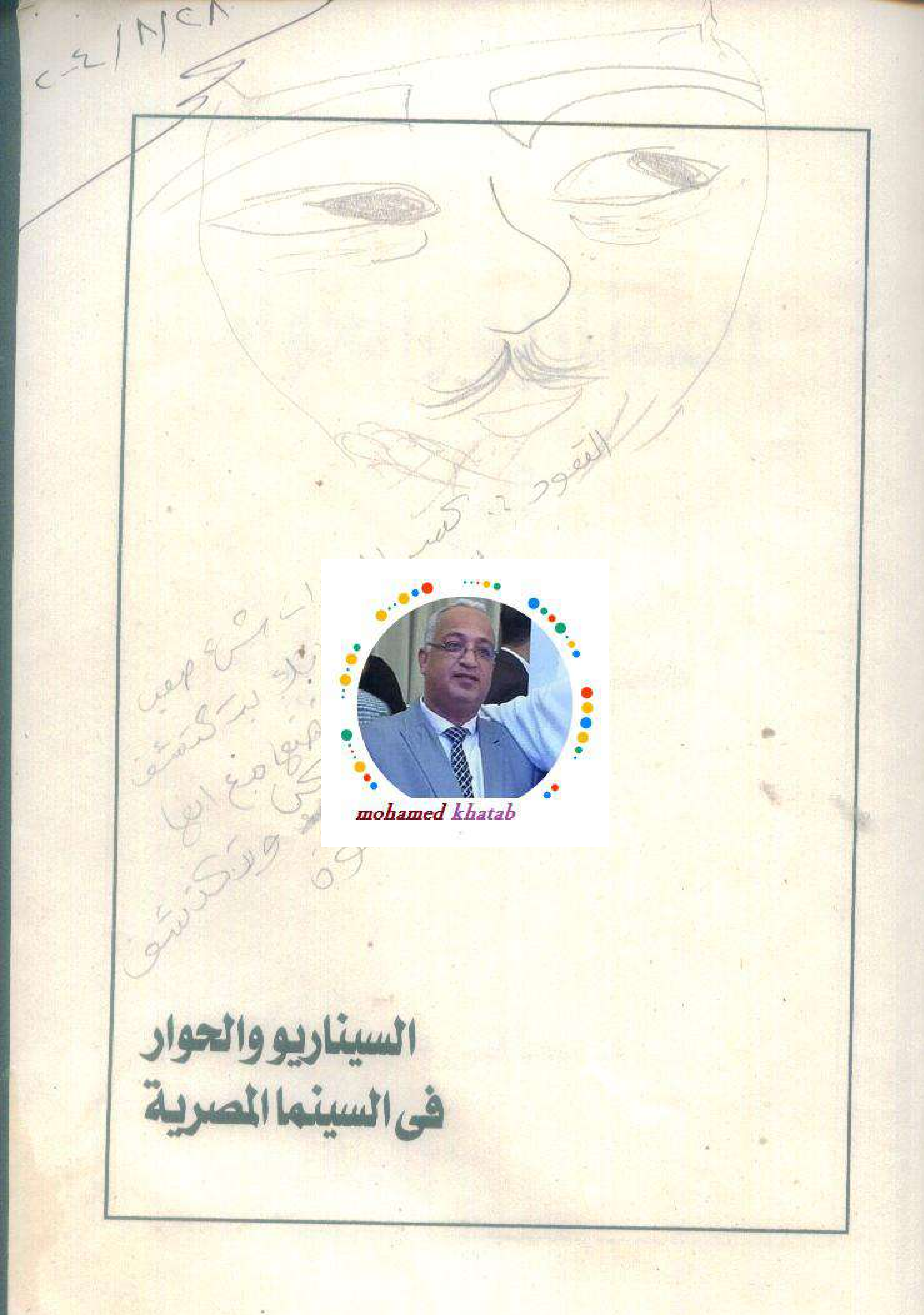

المكتبة السينمائية
٢٠٠٢
مهرجان القراءة للجميع / مكتبة الأسرة
مصطفى محرم
الهيئة المصرية العامة للكتاب
السيناريو والحوار فى السينما المصرية
أنا الدكتور


mohamed khatab
السيناريو والحوار
فى السينما المصرية

السيناريو والحوار
فى
السينما المصرية

مصطفى محرم



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(المكتبة السينمائية)

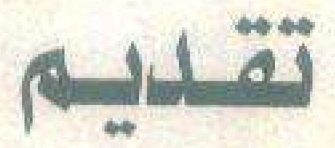
السيناريو والحوار
فى السينما المصرية
مصطفى محرم
الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الفنان : صبرى عبدالواحد
المشرف العام :
د . سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقـافـة
وزارة الإعـلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة الإدارة المحلية
وزارة الشـبـاب
التنفيذ : هيئة الكتاب

علي سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيبًا فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصدارتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعًا على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان


تقديم

يتضمن هذا الكتاب أربع دراسات كتبتها بتكليفات من عدة هيئات. طلب من القائمون على مهرجان القاهرة السينمائى بمناسبة مرور مئة عام على بداية السينما المصرية أن أكتب دراسة عن الحوار فى السينما المصرية. كانت رغبة إدارة المهرجان وربما الذى كان صاحب هذا الاقتراح هو الصديق العزيز الناقد السينمائى أحمد رأفت بهجت لإصدار مجلد يشتمل على دراسات لعناصر الفيلم الرئيسية فى السينما المصرية خلال المئة عام.

وبالفعل ظهر مجلد كبير وفاخر ونفذت نسخه على الفور حيث كان يتم توزيعه مجانا ولم يكن عدد النسخ تكفى الطلب عليه. كنت أتمنى عندما طلب منى الصديق الناقد محمد عبدالفتاح والذى شارك فى الإشراف على إخراج هذا المجلد أن أكتب عن الحوار أن

يكلف غيرى بهذا الموضوع وأن أقوم أنا بالكتابة عن السيناريو فى السينما المصرية. وعندما أبديت بالفعل رغبتى هذه أخبرنى محمد عبدالفتاح بأنهم قد كلفوا زميل آخر للقيام بهذه المهمة فلم أعترض. وقمت أنا بأداء المهمة الموكولة إلى.

ولكن الفرصة ما لبثت أن سنحت لى مرة أخرى عندما دق جرس التليفون بعد ذلك بعدة أشهر فإذا به الصديق محمد عبدالفتاح يخبرنى بأن الصديق أحمد رأفت بهجت يريد أن يقابلنى ونعقد جلسة ثلاثية لمناقشة أحد الأمور. وبالفعل اجتمعت معهما فعلمت أن اتحاد النقابات الفنية يعتزم إقامة ندوة بالتعاون مع إحدى الهيئات الأجنبية التى لا أذكر اسمها الآن وربما كانت ألمانية الجنسية عن مشاكل السينما المصرية. ولكن المشاكل فى هذه المرة كانت تنحصر فى الجوانب الفنية من سيناريو وإخراج وتصوير ومونتاج وديكور. وجرى نقاش طويل بيننا فى فريق العمل الذى يتولى هذا الأمر وفى النهاية استقر بنا الرأى على بعض المشهود بعلمهم وكفاءتهم فى مجال الإبداع السينمائى بحيث يكتب كل واحد عن المشاكل التى تخص مهنته. وبالطبع كانت الكتابة عن مشاكل السيناريو فى السينما المصرية من نصيبى. وتحدد وقت معين لإقامة تلك الندوة ودعوة كل السينمائيين لحضورها ومناقشة المشاكل المطروحة وذلك مع الهيئة الأجنبية المشاركة. وكان الاتفاق أيضا أن يقوم الاتحاد بالاشتراك مع الهيئة الأجنبية بطبع هذه الدراسات فى مجلد مثلما فعل من قبل مهرجان القاهرة السينمائى.

وقمت بكتابة الدراسة وانتهيت منها وسلمتها إلى الصديق محمد عبدالفتاح. وانتظرت طويلا أمر تلك الندوة المزمع إقامتها ولكن لم يحدث أى شئ من هذا. وبعد ذلك علمت بأن المشروع باء بالفشل وانتهى حتى التفكير فيه.

وعندما طلبت منى جريدة القاهرة - وهى جريدة ثقافية راقية تحظى بإعجاب القارئ المتزايد واحترام للمواد التى تقدمها - أن أشارك بالكتابة فيها عرضت عليهم هذه الدراسة فقاموا بنشرها على الفور على ثلاث حلقات. ثم ما لبثوا بعد ذلك أن كلفونى بكتابة موضوع عن حرب أكتوبر والسينما المصرية. وتحمست للموضوع وبدأت القراءة حوله. قرأت الكثير من كتابات بعض النقاد الذين من المفروض أنهم يتسمون بالمعرفة والجدية. فاكتشفت أن هناك تناقض فى كتاباتهم وآرائهم ومبادئهم. ووجدت أن هذه فرصة لتوضيح بعض الأمور المتعلقة بالنقد السينمائى السائد فى السنوات الأخيرة. وجدتها فرصة لأن أوضح للقارئ المهتم أن النقد السينمائى فى أغلبه مازال يتخبط فى الضلال والانتهازية والاسترزاق. وأنا شديد الإيمان بأنه لم يدمر سمعة السينما المصرية خارج مصر سوى النقاد المرتزقة.

لقد كثرت المجلات الفنية العربية حتى أصبح من الصعب جدا حصرها. وهناك عدد كبير من هذه المجلات مشبوهة فى تمويلها ومشبوهة فى إتجاهاتها. وتربص المتربصون من النقاد والسينمائيين العرب الذين لا يقدمون سوى الفن المتواضع الذى

يتسم بالفجاجة وقلة الموهبة بالسينما المصرية التى طالما دحرتهم وأصابتهم فى مقتل حتى فى بلادهم. لقد حاول أولئك السينمائيين استجداء اهتمام الغرب بهم وذلك بتناول موضوعات تبرز عيوب بيئاتهم وتخلف شعوبهم وذلك بشكل متعمد فى أفلامهم السخيفة. وحاول البعض الآخر القيام بدور الشهداء المضطهدين فى بلادهم لجرأتهم الفنية والفكرية. ولكن الجماهير فى بلادهم لم ترض عن هذه الأفلام التي تشعرهم بالمهانة وتخلوا من الفن والمتعة ولذلك انصرفوا عنها والتفوا حول السينما المصرية. ولكن للأسف حاول بعض النقاد المصريين مداهنة هؤلاء المدعين والسير فى ركاب النقاد العرب المأجورين وذلك لكى تفتح لهم المجلات العربية التى تدفع بسخاء وبالعملة الصعبة صفحاتها لهم. وقاموا هم الآخرون بالتهجم على السينما المصرية وانتقاد أفلامها بقسوة ولكى يذروا الرماد فى الأعين اقتصر إعجابهم ومدحهم على قلة قليلة جدا قد لا يتعدى عددهم أصابع اليد الواحدة من مخرجى السينما المصرية. وهؤلاء المخرجين فى رأيى وأفلامهم الغريبة من أهم أسباب انصراف الجماهير عن السينما المصرية حتى وقعت السينما فى براثن من هم ألعن وأضل سبيلا وانزلقت إلى منحدر يؤدى إلى الهاوية التى لا فكاك منها. لقد اعتمدمت فى دراستى الموجزة عن حرب أكتوبر والسينما المصرية على فقرات مأخوذة من مقالات هؤلاء النقاد بحيث جاءت هذه الفقرات أكبر دليل على ما يسود نقدهم من تناقض وانتهازية.

وكلفتنى جريدة «القاهرة» أيضا فى ذكرى ميلاد الأديب العالمى نجيب محفوظ وربما كان بمناسبة بلوغه سن التسعين من عمره المديد بأن أكتب شيئا عن علاقة هذا الأديب الكبير بالسينما المصرية. وبعد تفكير رأيت أن أعالج جانبا واحدا فى هذه العلاقة وهو جانب السيناريو الذى كان يحترفه نجيب محفوظ السينما المصرية. فوجدت أنه من الممكن أن يكون الكاتب أديبا عظيما يحظى بجائزة نوبل فى الأدب ولكنه من الممكن فى نفس الوقت أن يكون كاتب سيناريو متوسط القيمة. ولم يكن نجيب محفوظ وحده الذى نستطيع أن نطبق عليه هذا الرأى فهناك كثير من الأدباء حاولوا مثل نجيب محفوظ ولكن محاولاتهم كانت أدنى بكثير من محاولات نجيب محفوظ.

السيناريو فى السينما المصرية

مقدمة

يرى المخرج الألمانى الشهير فريتز لانج أن عملية صناعة أى فيلم سينمائى هى أشبه بكثير بعملية بناء كتدرائية فى القرون الوسطى. وهو يعنى من وراء هذا التشبيه بأن الفيلم السينمائى يشارك فى عمله عدد كبير من المتخصصين. وهو يرى أيضا أن أحد المهام الرئيسية فى بناء أى فيلم إنما يقوم بها كاتب السيناريو. فهو أول من يتخيل الفيلم ويحدد ملامحه الأساسية.

وتخيل الفيلم وتحديد ملامحه الأساسية من جانب كاتب السيناريو ليس بالعملية الهينة أو السهلة. بل نستطيع أن نعتبرها هى أصعب مرحلة فى عمل أى فيلم سينمائى. ويكفى أن بدون هذه المرحلة الهامة لا يمكن أن يوجد أى فيلم. ففى البداية يجب أن تكون هناك الكلمة. وكتابة سيناريو لفيلم ناجح كما يرى دوايت سوين: «ليست أمرا واحدا. بل هى عدة أمور معا. فالكتابة عملية

تتكون من عدد لا نهاية له من العمليات النوعية. إن «تعلم الكتابة.. يعنى كيف تمر بالخطوات التى تدخل فى العمليات النوعية بيسر وسهولة وكيف تربط بين هذه العمليات المختلفة وأن تجمع بينها فى كل متكامل.»[1]

ويرى سوين أيضا عدم وجود طرق محدودة أو حتى مناهج دراسية لتعلم كتابة السيناريو. ويرى غيره أن كل ما يكتب من قواعد هى مجرد مقترحات تعبر عن رأى قائليها ولكن الجميع اتفقوا على أن أهم شئ هو وجود الموهبة وأنه بدون الموهبة تصبح الدراسة مجرد تعلم ليس له علاقة بالإبداع. فيقول سوين «غنى عن الذكر أن نقول أن كاتب السيناريو يجب أن يكون مبدعا قبل أى شئ آخر. إن الإبداع من أهم أدواته إن لم يكن أهمها جميعا، التى يحملها معه فى حقيبة هذه الحرفة. وبعض الناس بطبيعة الحال أكثر قدرة على الإبداع من غيرهم»[2].

وتأتى بعد ذلك مرحلة الشقاء وهى عملية الإبداع نفسه. ويختلف الإبداع فى مجال كتابة السيناريو عن أى إبداع فنى آخر خاصة وأنه يتناول فنا جديدا ليس له تراث ضخم وتقاليد متعارف عليها مثل غيره من فنون المسرح والموسيقى والنحت والرواية. يتناول الإبداع هنا فنا فى حاجة دائمة إلى التطور والاكتمال ليلحق بغيره من الفنون الأخرى. يتناول الإبداع فى كتابة السيناريو فنا نريد أن نخلصه من براثن الأدب حتى يستقل بذاته ويصبح متفردا مثل غيره من الفنون وليس تابعا. يقول بيير ميو «والسيناريو ليس

فقط ذلك الوجه الأدبى للسينما كما كنا نعتقد فى أغلب الحالات. السيناريو ليس رواية على الإطلاق. إنه قد كتب بلغة سينمائية ذات نوع خاص»[٣].

ويأتى التطور الإبداعى من الممارسة والمران والدأب والرغبة الجادة فى التجديد والتطوير. ويلخص سوين العملية كلها عندما يقول: «وكما تقول الحكمة القديمة، أفضل طريقة لتعلم الكتابة هى الكتابة وإذا توفر من الوقت والصبر والمران فإن أضعف مبتدئ سوف يتحسن وضعه. ولا يمكن الاستعاضة عن هذا بأى قدر من الكلام أو النظريات أو الدراسة»[٤]. وتؤيده فى هذا الرأى إنجا كاربتنيكوفا فهى لا ترى أنه لا وجود لأية مناهج نظرية يمكن الاتفاق عليها لتعليم فن كتابة السيناريو. ويشبه ذلك فى نظرها كل ما يتعلق بكتابة الشعر والرواية فليست هناك مناهج تعليم لصنع شعراء أو كتاب رواية. ولكنها فى نفس الوقت تميل إلى الأخذ باستخدام «المنهج التقليدى لتعليم الفن. فمنذ الأزمان البعيدة، يعتمد هذا المنهج على الدراسة التفصيلية للأعمال الفنية العظيمة والتحليل الدقيق لها. وبعد أن يجتاز التلميذ هذا التدريب يمكن عندئذ فقط أن يبدع تحفة ممتازة»[٥].

ويبدو أن إنجا كاربتيكوفا من الذين يؤمنون بالتراث والتقاليد. وهى هنا تختلف عن كثير من الذين يرون أن الفن الحقيقى يوجد فى الحياة. وأن الفنان الحقيقى هو الذى يستمد مادته من الحياة. بل إنه يتعلم فنه من الحياة وليس من خلال نماذج من سبقوه فى

هذا الفن. وهى ترى أن التلاميذ غالبا ما يكررون «الرأى الخادع الذى يقول إن تعليم الفن يتم من الحياة. ونجد بطبيعة الحال أن الحياة اليومية هى مادتهم، فيها ثراء بلا حدود ولها سحرها الدائم، وهى النبع لكل ملاحظاتهم ومشاهداتهم، وهى الفكر والمعرفة، ولكنهم يتعلمون الفن عن طريق آخر. وفى بداية القرن العشرين كان الرسام الفرنسى الشهير بيير رينوار (وهو والد المخرج الفرنسى الذى لا يقل شهرة جان رينوار) ينصح الرسامين الصغار بأن يتعلموا حرفتهم من المتاحف وليس الشارع. وعلى كاتبى السيناريو أن يفعلوا نفس الشئ بطريقتهم الخاصة وهو أن يتعلموا حرفتهم عن الأساتذة المتمكنين»(٦).

ومما يثير العجب فإن فن كتابة السيناريو هذا الذى يثير كل هذا النقاش والجدل لم يكن يحظى فى البداية بأى اهتمام. وعندما اخترعت السينما وبدأوا صناعة الأفلام الأولى لم يكن للسيناريو أى شأن يذكر. ولم يكن هناك أى حرص من جانب المشتغلين بصناعة السينما على إيجاد هذا الفن. يقول لويس هيرمان فى هذا الشأن «لم يكن هناك فى الماضى حرص على هذه المعرفة السينمائية المتخصصة. ففى أيام طفولة صناعة السينما كان المصور هو سيد الصناعة - يضع القصة ويكتب السيناريو وهو المخرج ومونتير الفيلم. كان هو الصناعة كلها».

وعندما تزايد الإقبال على الأفلام تدريجيا وأصبح عمل المصور أكثر مشقة اضطر إلى أن يتخلى عن بعض مهامه لمتخصصين

آخرين. ولكنه احتفظ لبعض الوقت بمسئولية تطوير القصة لأنه بكل بساطة لم يجد من الضرورة أن يقوم بكتابة سيناريو بالشكل المعروف لأن التصوير كان يتم ارتجاليا.»[٧] كانت كتابة السيناريو بمثابة أمر تافه لا يحتاج إلى متخصص ولا يستدعى الاحتراف. وعندما تطورت الأمور بعد ذلك وتطلبت وجود بعض المحترفين لم يكن هناك عبء كبير يقع عليهم إذ تقول إنجا كاربتينكوفا «كان محترفوا الكتابة للسينما فى أمريكا يشملون المتخصصين فى كتابة الصيغة الموجزة للمعالجة السينمائية (وكان البعض يسميها وقتئذ السيناريو) والمسرحية المصورة، والعناوين الداخلية، ومع ذلك لم يعتبر أحد أن كتابة السيناريو مهنة لها أهميتها داخل صناعة السينما. وكان يتم ارتجال عدد من الأفلام دون أى نص مبدئى أو بمجرد توفر ملحوظات مختصرة»[٨] وتخبرنا بعد ذلك بأن جريفيث قام بعمل أهم فيلمين له وهما فيلم «مولد أمة» وكذلك فيلم «التعصب» دون أن يكون لديه سيناريو مكتوب. ولذلك فهى ترى أن الموقف تجاه مهنة كتابة السيناريو فى مرحلة السينما الصامتة لم يكن يحظى بالاهتمام أو الاحترام ثم تبالغ فى تقديرها لهذا الموقف عندما ترى أن هذا الأمر مازال ساريا حتى «يومنا هذا إلى حد ما. ومما يثير الاهتمام أن هذا الموقف كان يتقاسمه "السينمائيون والنقاد معا وبعض كاتبى السيناريو أنفسهم»[٩].

وإذا كان ذلك هو موقف السينما الأمريكية من حرفة كتابة السيناريو فى عصر السينما الصامتة فلم يكن هذا هو الأمر السائد فى بقية البلاد التى كان لها شرف الريادة أيضا فى صنع

الأفلام السينمائية. فقد أبدى السينمائيون الروس والألمان فى تلك المرحلة من عمر السينما اهتماما بالغا بفن كتابة السيناريو وأولوه العناية الكبيرة على اعتبار أنه عمل خلاق لا يستقيم الإبداع السينمائى إلا من خلاله. وكان المخرج الروسى الكبير سيرجى إيزنشتين مثلا «يصر على وجود علاقة فعالة قوية بين كلمة السيناريو والصورة على الشاشة. كان يعترض على ما كان يسميه «العرض البصرى للحقائق» فى السيناريو، سواء كان هذا إشارة إلى وضع آلة التصوير أو وصفا لمظهر البطل»(١٠). وبعد أن وقفت السينما على قدميها وأصبحت من الفنون المعترف بها تم الاعتراف أيضا بفن هام وهو فن كتابة السيناريو. وأولت السينما الأمريكية اهتمامها لهذا الفن الذى طالما قللت من شأنه ولم تعترف به فى البداية. ويعتبر أول سيناريو حقيقى فى السينما الأمريكية هو السيناريو الذى قام بكتابته بورتر لفيلمه «سرقة القطار الكبرى». وتبدو فى هذا السيناريو السيمات الأساسية فى الوضوح حيث نجد أن النص مكتوب فى زمن المضارع فيعطى الانطباع بأن الحدث يحدث الآن فعلا. كذلك نلاحظ أن المشاهد قد تمت كتابتها بتنظيم درامى معين بحيث يشكل سلسلة متصلة من الأحداث وفى نفس الوقت هناك اهتمام كبير بجمالية الصورة. واستعانت الاستوديوهات الكبيرة فى هوليوود بعد ذلك بكبار كتاب المسرح وكتاب الرواية وذلك لوضع اللبنة الأولى فى أصول هذا الفن الذى هو فى نفس الوقت يختلف عن الأدب فى كثير من خصائصه. يقول لويس هيرمان: «وعندما نضج مفهوم الأفلام وزادت فى الطول من

بوبينتين إلى أربع وأخيرا إلى ثمان أصبح تخطيط الفيلم أكثر لزوما وتعقيدا. ومن ثم تنوع التخصص فى معالجة عناصر السيناريو المختلفة من كتاب الفكرة لوضع بذرة القصة إلى كتاب المواقف لتحويل فكرة القصة إلى مواقف درامية إلى كتاب بطاقات العناوين لتزويد الفيلم بالإيضاح الذى تقتضيه الضرورة والحوار الأساسى. هذا بالإضافة إلى الكاتب القادر على ربط كل العناصر المنفصلة وتضمينها سيناريو التصوير النهائى»(١١).

ويرى البعض أن فن السيناريو قد تطور تطورا سريعا على عكس غيره من الفنون الأخرى وظهرت أساليب ومدارس مختلفة فى فن الكتابة للسينما. فنحن نجد أن الفنون الأخرى قد استغرقت وقتا طويلا حتى استطاعت أن تأخذ الشكل الفنى المعترف به. وقد وصل هذا الوقت بالنسبة لتلك الفنون إلى مئات السنين. فى حين أن السيناريو لم يستغرق الأمر معه أقل من قرن بكثير حتى أصبح شكلا فنيا عالى المستوى. يقول يوجين فال: «وبمقارنة التطور البطئ للمسرح نجد أن السينما قد خطت خطوات هائلة منذ اختراعها. ففى الأحقاب الأولى أثار كل اكتشاف جديد يتعلق بهذا الفن الوليد مجموعة من العاملين المتحمسين. فاستكشفوا إمكانات التعبير داخل الجهاز وأسسه وغاياته، فاكتشفوا اللقطة الكبيرة واللقطة المتحركة واخترعوا الفيلم الناطق. واختصت أغلب هذه الاكتشافات بشكل الفيلم، بينما ظلت الطريقة الفعلية فيما يختص بعملية كتابة الفيلم فى حالة تطور مستمر.

وظلت المفاهيم الدرامية التى نبعت من الشكل الجديد دون اتفاق كامل عليها. واستمر أفضل المبدعين السينمائيين فى البحث والتجربة. وفى الواقع فمما جعل هذا الوسيط مثيرا هو عدم وصوله إلى شكله النهائى فهو مازال يتقدم»(١٢).

ويرجع هذا التطور السريع لفن كتابة السيناريو إلى عدة أسباب ربما أهمها أن كتابة السيناريو فى المقام الأول تتطلب وجود الموهبة الدرامية التى نجدها عند المئات من كتاب المسرح والرواية فى عصرنا ولكن تنقصهم التقنية التى تكتسب بالدراسة والمران. كما أن اختراع السينما فى القرن العشرين قد واكب ازدهار الثقافة ونضج بقية الفنون ووصلت الحرفية فى الإبداع إلى درجة عالية. ونعلم كلنا أيضا مدى ارتباط فن السينما بالآلة وأنه كلما تطورت الآلة كلما أعطت السينما مجالا أوسع للتعبير والإبداع وهذا بالتالى يرفع من شأن حرفية كتابة السيناريو.

ويختلف كثير من النقاد والسينمائيين فى تعريف السيناريو. كثرت التعريفات والمناقشات والمقارنات وضرب الأمثلة حتى غمض مفهوم هذا الفن لسنوات طويلة خاصة عند جمهور الأفلام السينمائية. وأحسب أن الغموض مازال يحيط بهذه الكلمة لكثرة ما جاءت من محاولات لتفسيرها. ونحن مازلنا إلى الآن نجد من يسألنا عن معنى كلمة سيناريو أو يطلب مزيدا من الشرح لوظيفة هذا الفن. يرى إيزنشتين مثلا أن السيناريو هو الملهم الأساسى للمخرج وأنه هناك أوجه تشابه بينه وبين العمل الشعرى. واعتبر

السينمائيون الألمان الذين يعلون من شأن قيمة السيناريو فى العمل السينمائى أن السيناريو ما هو إلا جزء من التقاليد الفنية العريقة ونوعا متحديا من الأدب.

وفى رأى بيير ميو أن الكتابة السينمائية هى تمثل الكتابة المستقبلية وأنها لم تأتى لكى تحل محل الأدب. لقد حلت السينما فى رأيه محل ذلك الجنس الأدبى الذى يقدم لنا الواقع. وهو يقصد بهذا الجنس «الرواية». ولذلك فهو يرى أنه عندما بدأت الأفلام السينمائية فى النطق فقد قامت بمهمة الدور الذى كان يؤديه الأدب فى الرواية وهو دور «القصاص الاجتماعى».

ويرفض الكثير من النقاد والسينمائيين أى يكون هناك تشابه بين السيناريو والأدب. بل يرى البعض منهم أن السيناريو هو عمل ناقص أو أنه أشبه بالخريطة التى يسير على هديها المخرج. ومن الممكن أن يحظى السيناريو بإعجاب القراء كما يحدث فى حالة الرواية أو القصة القصيرة أو القصيدة والتى تعتبر كل منهم عملا فنيا فى حد ذاته. ولكن السيناريو يختلف عنهم فى هدفه فهو لم يكتب للقراءة لأنه كما سبق وأن أشرنا بأنه لا يكتمل تأثيره إلا بعد أن يتحول إلى فيلم سينمائى. يقول روبرت برمان فى كتابه «عملية كتابة السيناريو «The Screenwriting Process» بأن الأفلام السينمائية ما هى إلا رؤى خيال الكاتب. ويعتبر فى نفس الوقت أن السينما هى الآن أهم وسيط فى المجتمع وأن الفيلم السينمائى يعتبر شكلا فنيا تعاونيا يشترك فيه عدة مهارات فنية ولكن قوة أى مشروع

سينمائى إنما تكمن فى السيناريو. ورغم ذلك فهو من رأيه أن السيناريو ما هو إلا مجرد خطة إنشاء أى فيلم وتشتمل على سبعة عناصر أولية هى القصة والحبكة والمشاهد والشخصية والحوار والحدث العاطفى والحدث المادى. أما روبين ى. روسين ووليام ميسورى داونز فإنهما يقولان فى كتابهما: «السيناريو هو نوع خاص جدا من السرد القصصى. إنه حرفة وأيضا فن. ربما فى البداية يصعب جدا على كتاب السيناريو الجدد أن يعترفوا بأن السيناريوهات ليست أدبا. هى تخطيطات لأفلام. وكما هو بالضبط تقدم التخطيطات الخطة الأساسية وعناصر وتكوين المبنى ولذلك يجب على السيناريوهات أن تعرض فقط الخطة الأساسية وعناصر بناء أى فيلم. إذا أردت أن تكسب أى شئ من أجل أن تحظى بقراءة ميزته اكتب رواية أو قصة قصيرة أو قصيدة، أو حتى مسرحية وليس سيناريو. حقا هناك بعض السيناريوهات التى يتم نشرها ولكن هذا لأنها سيناريوهات أفلام قد لاقت نجاحا وهى غالبا ليست السيناريوهات الأصلية بأى شكل ما ولكن سيناريوهات جرت عليها تعديلات أثناء الإنتاج»(١٣).

إن الغاية الأساسية من وراء كتابة أى سيناريو هو تصويره ليصبح فى النهاية فيلما يتميز بإحساس مرئى وأسلوب واضح فى الكتابة إلى جانب المعرفة العميقة بكل جوانب العمل السينمائى. يختلف السيناريو فى جودته عن المسرحية أو الرواية وكلما ابتعد السيناريو فى خصائصه عن الأدب كلما اقترب كثيرا من اللغة السينمائية. ويرى تيرنس سان جون أن السيناريو السينمائى هو

«الخطة الرئيسية للفيلم وهو يشكل الجزء الأول من المرحلة الخلاقة: ولا يعتبر السيناريو فى حد ذاته عملا كاملا من الفن مثل القصة القصيرة والرواية»(١٤).

ويؤكد لوى دى جانيتى هذا المعنى عندما يرى هو الآخر أنه من النادر جدا أن «توفر النصوص السينمائية قراءة ممتعة لأنها مجرد خريطة أو مؤشر للإنتاج النهائى. النص السينمائى يفتقد الكثير بخلاف النص المسرحى الذى يمكن قراءته عادة بمتعة»(١٥).

ولا يختلف لويس هيرمان هو الآخر فى تعريفه للسيناريو كثيرا عما سبق فهو يعتقد أن «السيناريو السينمائى هو موضوع مكتوب بشكل يكون بمثابة التخطيط العملى بالنسبة للمخرج السينمائى. وهو يخصص للتصوير فى شكل سلسلة من الفصول المصورة. وتصبح هذه الفصول بعد لصقها ببعض وبعد مزجها بالمؤثرات الصوتية المناسبة والموسيقى التصويرية هى الفيلم النهائى»(١٦).

أما مرجريت ميرنج فهى ترى أن الكتابة السينمائية هى «عملية اكتشاف وإبداع. عملية تتطلب معرفة بكل العناصر السينمائية وفهم للطريقة التى ترتبط بها هذه العناصر ببعضها وبالبناء الدرامى. عملية تستخدم كل العناصر السينمائية ويخلط بشكل واع شكل الفيلم ومضمون الفيلم ببعضها. هى ما يمكن أن يجعل مضمون الفيلم رائعة عالمية بدلا من أن يكون مجرد قصة. إنها تربط بين فن السينما وفن السرد القصصى»(١٧).

يقول المخرج الروسى الكبير بودوفكين وأحد أصحاب النظريات السينمائية فى كتابه «تقنية السينما» بالنسبة لكتابة السيناريو «لكى نكتب سيناريو مناسبا لعمل فيلم سينمائى يجب على المرء أن يعرف الطرق التى يمكن بها أن تؤثر الشاشة فى المشاهد».

وقد أدى هذا التباين فى قيمة السيناريو ووظيفته إلى أن يقترح إتين سوريو بأن نميز بين مرحلتين فى الكتابة السينمائية. المرحلة الأولى فى رأيه تكون قبل أن يبدأ تصوير الفيلم. ويرى أن الكتابة فى هذه المرحلة تبرز كل ما نراه من ديكور وممثلين وما نسمعه من حوار وأصوات. أما المرحلة الثانية وهو يطلق عليها «الكتابة السينمائية» فهى تخص وظيفة الكاميرا وتسجيل الصوت وهو يعنى بهذا كل ما يتعلق بتصوير اللقطات السينمائية وأحجامها وحركة الكاميرا وكل الأصوات التى نسمعها وأنواعها وطبيعتها. ونحن نعرف أن هذه المرحلة الثانية من الكتابة السينمائية يطلقون عليها فى هوليوود.. «سيناريو التصوير» فى حين يعود المخرج الروسى بودوفكين فى كتابه «تقنية السينما» ويولى الأهمية القصوى فى السيناريو «للتنظيم الدرامى ومدى التخيل. يجب على كاتب السيناريو أن يعرف فى المقام الأول كيف يختار تلك الأشياء والأحداث التى تعبر أحسن تعبير عن فكرة محدودة بصورة مرئية (تشكيلية كما كان يسميها بودوفكين). وكان على عكس إيزنشتين يؤمن بأن يكون السيناريو السينمائى مبنيا بنظام، وأن يكون لكل جملة فيه مرادف مرئى محدد.

فالسيناريو كما اتفق معظم النقاد والسينمائيون يختلف عن المسرحية أو الرواية فهو كما يقول لويس هيرمان «بتسمياته المختلفة من بينها نص التصوير والنص والسيناريو - قبل أن يعتبر عملا فنيا. فهو مثل الرسم المعمارى يستخدم فقط كمرحلة وسيطة لابد أن يمر الفيلم من خلالها فى طريقه إلى شكله الكامل النهائى»[١٨] وكذلك يرى إفريم كاتز أن «السيناريو الجيد لا يتم الحكم عليه بطريقة قراءته ولكن عن طريق تأثيره للتخطيط لعمل فيلم»[١٩] ولذلك فالسيناريو كما يقول تيرنس سان جون مارنر يعتبر أساسا «خطة عمل للفيلم النهائى، وهو من هذا الاعتبار يماثل رسومات المساقط بالنسبة للمهندس المعمارى»[٢٠] إن طبع السيناريوهات يكون فى كثير من الأحيان بلا فائدة أو متعة فى القراءة إلا إذا كان على سبيل الدراسة لمن يريد أن يتعلم حرفة كتابة السيناريو. ونجد أن قليلا جدا من «النصوص السينمائية المنشورة تستطيع توفير المتعة للقارئ رغم أنها نادرا ما تكون بالقدر الذى يوفره الفيلم النهائى نفسه»[٢١].

ويلخص بيير ميو هذه القضية التى كثر الجدل فيها واختلفت الآراء عندما أكد بأن السيناريو ليس هو الوجه الأدبى للسينما كما يعتقد أغلبنا. السيناريو ليس هو «رواية» على الإطلاق. السيناريو تتم كتابته حسب اللغة السينمائية. ولأنه كتابة سينمائية فهو يقوم بعملية تنظيم لإيقاع المراحل الزمنية والمكانية من نهار وليل ومن مناظر داخلية أو خارجية ومدة كل منها. فهو يقوم ببناء القصة كلها وفقا «لمعايير أساسية وهى الزمان والحركة. كما ينص أخيرا بكل

ما أوتى من دقة ممكنة القوة الإبداعية التى تتولد من التحام الصورة مع الصوت وهو أمر لا يخص سوى فن السينما فقط»(٢٢).

فالنظرة الواحدة إلى ذلك الأمر هى نظرة خاطئة وأن السيناريو فى الوقت الحالى هو مزيج من الدراما والتعبير السينمائى وقراءته بالفعل لن توفر متعة مثل المتعة التى يوفرها الفيلم المأخوذ عن نفس السيناريو المقروء. وفى نفس الوقت يرى هيتشكوك بأن المتعة الحقيقية لا تأتى من قراءة السيناريو وإنما تتحقق فى رأيه أثناء كتابته خاصة عندما يشارك كاتب السيناريو فى وضع تفاصيل الأماكن وملامح الشخصيات وكل ما يتعلق بأحداث الفيلم. وهو يرى أيضا أن المرحلة التى تبدأ بعد ذلك هى الجزء المزعج فى صناعة الفيلم وهى مرحلة التصوير. فإنه فى الواقع «يزعم بأن التصوير الحقيقى هو عملية مزعجة بالنسبة له طالما أن العمل الخلاق كله قد اكتمل على الورق»(٢٣).

ونحن نجد أنه على اختلاف تحديد تعريف السيناريو والكلام عن قواعده وأصوله إلا أنها تتفق فى النهاية على أن السيناريو هو العمود الفقرى بالنسبة للفيلم السينمائى وبدونه لا تقوم قائمة لأى فيلم.

السيناريو فى السينما المصرية

عرفت السينما المصرية فن كتابة السيناريو فى أوائل القرن العشرين مثلها مثل معظم الدول التى اهتمت بصناعة السينما. عرفته بشكل بدائى أيضا ولكن على أيدى بعض الأجانب. ولم يكن هؤلاء الأجانب على دراية كبيرة بما يجب أن يقوموا به فقد كانوا عديمى الموهبة أو كانوا مجرد مغامرين أو أفاقين. جاءوا إلى مصر ليجدوا ما يمكن أن يعملوه فى بلد لا يعرف المهتمون بصناعة السينما فيه إلا أقل القليل عن هذا الفن الوليد.

ومن يرجع إلى المراجع التى تحاول جاهدة توثيق تاريخ السينما المصرية فإنه يقرأ ما يثير العجب فى هذا الموضوع. فقد كانت كتابة السيناريو مهنة من لا مهنة له أو مجرد عبث لا يخضع لأصول أو قواعد. بل لم يكن هناك أصلا أى اهتمام لوجودها ولا يجرى ذكر كاتب السيناريو أو ذكر أنه كان يوجد سيناريو فى الفيلم. كان

المخرج تقريبا هو الذى يقوم بكتابته. فنجد الأسماء الأجنبية على الأفلام فإن أول فيلم مصرى طويل وهو فيلم «فى بلاد توت عنخ آمون» (١٩٢٣) قام بتأليفه وإخراجه فيكتور روسيتو. والفيلم الروائى المشهور «ليلى» قام بكتابته فى البداية التركى وداد عرفى. وفيلم «قبلة فى الصحراء» من تأليف وسيناريو وإخراج إبراهيم لاما وهو من أصل برازيلى. وفيلم «مأساة الحياة» من تأليف وداد عرفى وجو سوانسون. وهناك كثير من الأفلام فى بداية السينما المصرية قام بتأليفها الأجانب.

ومثل ما حدث فى هوليوود اعتمدت السينما بعد ذلك على كتاب المسرح فى الكتابة للسينما فقام بكتابة بعض الأفلام أمين صدقى وبديع خيرى ومحمد عبدالقدوس وغيرهم.

وبعد عودة بعض الدارسين من الخارج من أمثال محمد كريم ونيازى مصطفى وأحمد بدرخان وظهور عبقريات سينمائية مثل توجو مزراحى وكمال سليم بدأ فن السينما يتخذ الشكل المتعارف عليه الذى كنا نجده سائدا فى ذلك الوقت فى الأفلام الأمريكية والفرنسية. وكان هذا الشكل يجمع إلى حد كبير بين الرواية والمسرحية وإن كان يميل إلى الشكل المسرحى أكثر. كان الحوار هو القوة المحركة فى الفيلم ومن السهل جدا أن تغمض عينيك وتكتفى بسماع الحوار حتى تدرك كل أحداث الفيلم. وكان التعريف السائد فى فترة الأربعينيات من القرن العشرين أن السيناريو هو المسرحية المصورة أو مسرحية الصور المتحرة أو قصة يتم حكايتها عن طريق

الصور. كانت حركة الكاميرا ثقيلة مثل حركة الممثل ولذلك كان يغلب على الفيلم اللقطات الثابتة أى التى تثبت فيها الكاميرا ويثبت الممثلون فى لقطات حوارية. فكانت متعة المتفرج هو فى رؤية أناس تتكلم مثلما يحدث فى الحياة بعد أن ظلوا فترة طويلة صامتين يلوحون بأيديهم فقط.

وأما بالنسبة للموضوعات التى كانت تعالجها السينما منذ أواخر الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات فقد كانت السينما المصرية تعتمد فى أغلب موضوعاتها على الاقتباس. وكلمة «اقتباس» فى السينما المصرية هى كلمة مهذبة جدا حقيقى أنها لا تطلق على بعض الأفلام المصرية ولكن الكلمة الدقيقة لها فى هذا المجال والتى تطلق على معظم الأفلام هى كلمة «السرقة» فقد اعتمدت السينما المصرية على اقتباس أو نقل الأفلام الأجنبية خاصة الأفلام الأمريكية بحيث أصبح تقريبا لكل فيلم أمريكى قرينه فى السينما المصرية دون حياء أو خجل وكان الأمر هو شئ عادى أو هو ما يجب أن يكون.

وكانت هناك أيضا فى تلك الفترة كثير من السيناريوهات التى اعتمدت على الآداب العالمية ولذلك فإن فى إمكاننا أن نقول أن حوالى ٩٠٪ من الإنتاج السينمائى فى كل عام من تلك الفترة. كانت الأفلام يمكن تصنيفها على الوجه الآتى: أفلام مقتبسة أو منقولة عن أفلام أجنبية معظمها أمريكى أو أفلام مقتبسة عن روايات أو مسرحيات من الأدب العالمى وأكثرها مسرحيات فرنسية لكتاب

مغمورين وليست بذات قيمة فى تاريخ المسرح الفرنسى. ولكن هذا لا يمنع أن يكون هناك فيلم «عنتر وعبلة» المأخوذ عن رواية محمد فريد أبوحديد عام ١٩٤٥ إخراج نيازى مصطفى ونفس الموضوع فى فيلم آخر قام بكتابة قصته نجيب محفوظ بالاشتراك مع عبدالعزيز سلام وهو «مغامرات عنتر وعبلة» الذى أخرجه صلاح أبوسيف ١٩٤٩ . وهناك فيلم «رابحة» (١٩٤٣) الذى كتب قصته الأديب محمود تيمور وأخرجه نيازى مصطفى. ولا ننسى بالطبع فيلم «زينب» الصامت المأخوذ عن الرواية المشهورة التى كتبها الدكتور محمد حسين هيكل. وهناك أيضا فيلم «حياة الظلام» (١٩٤٠) عن قصة الأديب محمود كامل المحامى وإخراج أحمد بدرخان. أما بقية الأفلام فقد كان هناك اقتباس صريح مع ذكر المصدر أحيانا وفى الأغلب كان المقتبس يقوم بنسب القصة إلى نفسه دون خجل أو حياء مثلما يحدث فى وقتنا هذا. كانت هناك أفلام مثل «دموع الحب» (١٩٣٥) عن رواية «ماجدولين» لألفونس كار وقد أعاد أحمد بدرخان إخراجها فى فيلم «رسالة غرام» (١٩٥٤). وعن مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير قدم محمد كريم فيلم «ممنوع الحب» (١٩٤٢) ثم قدمها أحمد بدرخان فى فيلم «تاكسى حنطور» (١٩٤٥) واقتبس أيضا كمال سليم فى فيلم «شهداء الغرام» (١٩٤٤). أما رواية «غادة الكاميليا» التى كتبها ألكسندر ديماس الإبن فقد حظيت باهتمام كبير فى السينما المصرية تماما مثلما حظيت فى السينما العالمية. وأول من اقتبس «غادة الكاميليا» فى السينما المصرية هو المخرج توجو مزراحى فى

فيلمه الشهير «ليلى» (١٩٤٢) ثم اقتبسها وكتب لها السيناريو على الزرقانى فى فيلم «عهد الهوى» (١٩٥٥) إخراج أحمد بدرخان ثم اقتبسها محمد عثمان عن فيلم أمريكى وذلك فى فيلم «رجال بلا ملامح» (١٩٥٢) إخراج محمود ذو الفقار. وفى العام التالى اقتبس يوسف السباعى فى فيلم «عاشق الروح» إخراج أحمد ضياء الدين وقام كاتب هذه السطور باقتباسها فى فيلم «السكاكينى» (١٩٨٦) إخراج حسام الدين مصطفى. وأستطيع أن أقول أن معظم الأفلام إن لم تكن كلها التى قدمها يوسف وهبى للسينما على أنها من تأليفه هى مقتبسة عن مسرحيات من الأدب العالمى. واعتمد أيضا المخرج هنرى بركات فى معظم أفلامه الأولى على الموضوعات المقتبسة وكان دائما يفضل ذلك فهو لم يكن يثق فى الأدب العربى رغم أنه قدم أفضل أعماله مأخوذة عن أعمال أدبية مصرية. واعتمد أيضا صلاح أبوسيف على اقتباس موضوعات أفلامه التى نالت شهرة وجعلت منه مخرجا متميزا من مخرجى المذهب الواقعى، رغم أن بدايته لم تكن توحى بذلك. فنحن نجد أن أول فيلم قام بإخراجه وهو فيلم «دايما فى قلبى» (١٩٤٦) قد اقتبس قصته من فيلم «جسر ووتر لو» وقام بكتابة السيناريو له مشتركا مع مصطفى السيد. والواقع أن الفيلم لم يكن مجرد اقتباس بل كان نقلا عن الفيلم الأجنبى. أما فيلمه الشهير الذى وطد قدميه وجعله يقف فى صفوف الواقعين وهو فيلم «لك يوم يا ظالم» (١٩٥١) الذى قامت باقتباسه وفيقة أبوجبل وقام بكتابة السيناريو نجيب محفوظ وصلاح أبوسيف ما هو إلا تمصير لرواية «تريزا راكان»

لإميل زولا. وفيلم «شباب امرأة» (١٩٥٦) الذى ادعى أمين يوسف غراب أن القصة من تأليفه وكتب السيناريو له هو وصلاح أبوسيف مأخوذ عن رواية «سافو» لألفونس دوديه. وفيلم «رسالة من امرأة مجهولة» (١٩٦٢) لأول مرة يتم كتابة مؤلف الرواية الأجنبى فى عناوين الفيلم حيث كتبوا أن القصة للكاتب النمساوى ستيفان زفايج بينما كتب السيناريو فتحى زكى وخيرية خيرى. وفيلم «مجرم فى أجازة» (١٩٥٨) عن «النمر النائم» لجوزيف لوزى وكتب السيناريو له نجيب محفوظ وكامل التلمسانى. وفيلم «لا أنام» (١٩٥٧) رغم أنه مأخوذ عن رواية لإحسان عبدالقدوس إلا أن المؤلف نفسه قد اقتبس روايته من رواية فرانسواز ساجان «صباح الخير يا حزن» وقد تحولت هذه الرواية إلى فيلم أمريكى بنفس الاسم.

أما بالنسبة لأفلام المخرج حسن الإمام فقد كان الاقتباس من الأفلام الأمريكية والمسرحيات الفرنسية المتوسطة القيمة هو المنهج الأساسى الذى يسير عليه فى اختيار قصص الأفلام التى يقوم بإخراجها. واستعان حسن الإمام فى تحقيق هذا الاتجاه بثلاثة من كتاب السيناريو كانت له شهرة كبيرة فى هذا المجال وهم محمد مصطفى سامى ومحمد عثمان والسيد بدير ثم لحق بهم معه فيصل ندا. وقد سبق حسن الإمام فى هذا الطريق المخرج إبراهيم عمارة ويبدو أن الاثنين كانا من أنجب تلامذة يوسف وهبى ولكن من الواضح أيضا أن إبراهيم عمارة كان له أكبر الأثر على حسن الإمام وكان القاسم المشترك بينهما هو السيناريست محمد

مصطفى سامى. وزاملهما المخرج هنرى بركات فى هذا الاتجاه أيضا مستعينا بالسيناريست يوسف عيسى الذى كان هو الآخر يعتبر الأفلام الأمريكية والأدب العالمى ملكا مباحا له يغرف منه ما يشاء وينسبه إلى نفسه كيفما شاء.

وفى مجال كتابة سيناريو الفيلم الكوميدى كان فى كثير من الأحيان يتم نقل الأفلام الأمريكية كما هى بعد تغيير أسماء الشخصيات إلى أسماء مصرية. ونحن لا ننكر أنه كان هناك من كتاب السيناريو والحوار من يملكون موهبة التمصير بل يملكون أيضا موهبة الإبداع ولذلك فإنهم نفخوا من أرواحهم فى الأعمال الأجنبية فأصبحت بقدرة موهبتهم وفنهم أعمالا مصرية ١٠٠٪. ومن أمثال هؤلاء الكتاب بديع خيرى وأبو السعود الإبيارى والسيد بدير وعلى الزرقانى.

ولا يتسع المجال هنا لحصر المزيد من الأفلام المقتبسة خاصة وقد اتسع المجال لها فى بعض الدراسات الأخرى. ولكننا نحاول أن نجد المبرر لهذا الكم الهائل من الاقتباس فى السينما المصرية وذلك بإرجاعه إلى أن الفنون الدرامية كانت حديثة العهد بالنسبة للتراث الأدبى العربى. فالقصة لم تعرف بشكلها المتكامل فى شكل رواية أو قصة قصيرة إلا فى أوائل القرن العشرين. ولم يدخل فن المسرح إلى مصر إلا فى منتصف القرن التاسع عشر ولم يصبح مسرحا مصريا صحيحا إلا فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن الماضى.

وكان تميز كاتب السيناريو فى تلك الفترات من تاريخ السينما المصرية يبرز فى مدى قدرته على أن يقوم بكتابة سيناريو لفيلم بحيث تغلب عليه الملامح المصرية رغم الأصل الأجنبى فيلما كان أو مسرحية أو رواية. وتعود تقاليد الاقتباس فى السينما المصرية إلى أوائل الثلاثينيات من القرن الماضى. ونجح فى إرساء تلك التقاليد بديع خيرى ونجيب الريحانى فى مسرحياتهما وامتد نشاطهما فى مجال السينما المصرية حيث كانت براعتهما تتجلى فى كتابة الحوار باللغة العامية المصرية بطريقة جذابة وتتلائم مع ملامح شخصيات الفيلم. بل إننا نستطيع أن نقول أن الحوار كان يلعب الدور الأعظم فى رسم الشخصيات وفى تحريك الأحداث، إلى أن تولى المخرج نيازى مصطفى كتابة السيناريو لفيلمى «سلامة فى خير» و «سى عمر» وذلك بترشيح من أحمد سالم الذى كان مديراً لستوديو مصر فى ذلك الحين. وكان التميز الآخر لكاتب السيناريو هو قدرته على تقديم سيناريو محبوك وتتطور أحداثه فى سهولة ومنطق حتى ولو كان قائما على الحوار وأكثر مشابهة بالمسرحية.

وقد أدى الاقتباس فى السينما المصرية إلى تطور الإخراج من الناحية التقنية. كان بعض المخرجين يحرصون على مشاهدة الأفلام الأجنبية التى تم اقتباس أفلامهم عنها ومحاولة الاستفادة من لغة المخرج السينمائية حتى يصل الأمر ببعضهم إلى نقل أجزاء من ديكوباج الفيلم. وفى كثير من الأحيان كان يتم نقل الديكوباج كله. ولذلك لم يكن الاقتباس أو النقل يتم بالنسبة للموضوع فقط بل كان يتم أيضا بالنسبة للإخراج. أما التطور فى كتابة السيناريو

فقد كان يسير بطيئا.. ذلك لأن السيناريو يحتاج إلى موهبة عالية وإلى دراسة أصوله وثقافة عامة واسعة فى مختلف مجالات المعرفة. ولم تكن تتوفر مثل ذلك المواصفات فى كثير من الكتاب إن لم يكن أغلبهم وحتى بالنسبة للذين درسوا أو احترفوا ممارسة أى جنس من الأجناس الدرامية حيث أنهم لم يستطيعوا أن يتخلصوا من تقاليد هذا الجنس. ولذلك فنحن نجد أن كتاب المسرح الذين اتجهوا إلى كتابة السيناريو لم ينسوا أنهم كتاب مسرح وأن الفرق كبير بينه وبين السينما ولذلك فإنهم كتبوا سيناريوهات هى أشبه فى الواقع بالمسرحيات. وكذلك الأدباء الذين كانوا يمارسون كتابة الرواية فإنهم لم يفرقوا بين كتابة السيناريو وكتابة الرواية الأدبية وبين كتابة الحوار السينمائى والحوار الأدبى. واعتمدت كثير من السيناريوهات التى قاموا بكتابتها على الراوى الذى يحكى الفيلم دون أن تعرف من يكون ومن أين يأتى هذا الصوت. وفى بعض الأفلام كان يقوم أحد أبطال الفيلم بمهمة الراوى وهى طريقة تعرف فى فن السرد الروائى بطريقة «الشخص الأول» وهى تستدعى تواجده فى كل ما يروى من أحداث وإذا لم يكن موجودا فعليه أن يبرر المعلومات التى توصل إليها وذلك بشكل منطقى. ولكن هذه الطريقة أسيئ استخدامها على يد كتاب الرواية الذين اقتحموا مجال كتابة السيناريو السينمائى. ولذلك كنا ندهش لعدم تواجد الشخص الذى يحكى لنا الأحداث من وجهة نظره فى كثير من المشاهد بل يصل الأمر أحيانا إلى أن يروى لنا حدث يتم فى أحد الأماكن المغلقة كغرفة نوم مثلا. ولذلك كنا نتساءل فى سخرية

أين كان بطل أو بطلة الفيلم وهما يتوليان مهمة الحكى فى مشهد يدور بين رجل وامرأة فى حجرة نوم وباب مغلق؟.

وعندما تولى المخرج صلاح أبوسيف رئاسة مجلس إدارة «الشركة المصرية العامة للإنتاج السينمائى» والتى كانت معروفة باسم «فيلمنتاج» كان الرجل يؤمن بأن أزمة السينما المصرية فى ذلك الوقت هى أزمة سيناريو. والدليل على ذلك أنه كان يخطط لإنتاج عشرين فيلما سينمائيا روائيا على مستوى جيد ولم يكن هناك سوى ثلاثة أو أربعة فقط ممن يجيدون كتابة هذا الفن الصعب. ولم يكن فى مقدور أى واحد منهم سوى تقديم فيلم أو فيلمين فى العام. وكان صلاح أبوسيف يعتقد أيضا أن رأس مال أى شركة إنتاج سينمائى إنما يكون فيما هو متوفر لديها من كم السيناريوهات والموضوعات الجيدة. ولذلك فقد أنشأ هذا المخرج الكبير فى تلك الشركة قسما يعرف بقسم «السيناريو والإعداد» ويتعاون مع هذا القسم قسم آخر يسمى بقسم «القراءة». وضم إلى هذين القسمين مجموعة من الشباب الحديث التخرج من الجامعة والذين يبدون اهتماما كبير بالفن السينمائى وذلك رغبة فى الاستفادة بدراساتهم فى قراءة الأعمال المقدمة للشركة وتقرير مدى صلاحيتها وفى نفس الوقت تدريبهم التدريب العملى على يديه. ويتيح بعد ذلك الفرصة لذوى الموهبة منهم لكتابة سيناريوهات. ولكى يتيح فرصة دراسة فن كتابة السيناريو لأكبر عدد من المهتمين قام صلاح أبوسيف بإنشاء معهد السيناريو. فى الوقت الذى كان هناك قسما للسيناريو فى المعهد العالى للسينما

ولكن للأسف فإن هذا القسم لم يخرج لنا منذ إنشاء المعهد حتى الآن إلا واحد أو اثنين من الذين مارسوا هذا الفن والأسباب فى رأيى فى حاجة ملحة إلى البحث والتقصى.

وعندما فشلت تجربة «فيلمنتاج» بعد أن أطاح بها كبار العاملين فيها مما إضطر صلاح أبو سيف إلى الإستقالة والعودة إلى ممارسة فنه فى إخراج الأفلام السينمائية تفرقت مجموعة الشباب التى كانت تعمل فى تلك الشركة ولكنهم واصلوا محاولاتهم فى تقديم شكل جديد من أشكال السيناريو فى التليفزيون وفى شركات القطاع الخاص للإنتاج السينمائى. وفى الوقت ظهرت جماعة السينما الجديدة وظهرت إتجاهات شابة موهوبة ودارسة كان هدفها التغيير والخروج بالفيلم المصرى من نمطية سائدة وتقديم أشكال جديدة. وكان الإنجاز الحقيقى لجماعة السينما هو تقديم شكل جديد من أشكال الإنتاج السينمائى وهو نظام المشاركة بحيث يشارك فى إنتاج الفيلم كل العاملين فيه مع إحدى شركات التوزيع السينمائى ويؤدى ذلك إلى الحماس والرغبة فى الإتقان وبذل الجهد حتى يعود إلى كل واحد أجره بالإضافة إلى ما يحصل عليه من ربح. وقد تم إنتاج فيلمين على مستوى جيد أشاد بهما الجميع وهما فيلمى «أغنية على الممر» و «الظلال على الجانب الآخر.

وفى هذه الفترة أى فترة الستينيات من القرن الماضى نهلت السينما كثيرا من الأدب الروائى والأدب المسرحى. وتبنى المخرج

صلاح أبو سيف هذا الإتجاه عندما رأس الشركة العامة للإنتاج السينمائى حتى أنه إشترى معظم الإنتاج الأدبى المصرى.

وبقدر ما كان الأدب مصدرا خصبا لعمل أفلام على مستوى موضوعى جيد بقدر ما كانت خطورة سيطرة الأدب على السينما خاصة عندما تكون الأعمال الأدبية من رواية أو قصة أو مسرحية قد لاقت نجاحا كبيرًا. فإن المشاكل تنشأ عندما نشاهد «إعدادا سينمائيا لمسرحية سبقت رؤيتها أو قصة سبقت قراءتها. لأننا بوجه عام نعالج مثل هذه الأفلام بتوقعات غير معقولة تماما. إذ نتوقع عادة أن ينسخ الفيلم طبق الأصل التجربة التى خضناها فى رؤية المسرحية أو قراءة القصة، وهذا بالطبع أمر مستحيل تمام الإستحالة. وبما أننا قد جربنا الحكاية مرة من قبل، وتعودنا على الشخصيات والأحداث، فمن المحتم أن يفتقد النص المعد بعضا من جدة العمل الأصلى. غير أن هناك عوامل أخرى كثيرة جدًا ينبغى أن تراعى إذا ما تسنى لنا أن نتطرق لنص معد بالمزاج النفسى المضبوط. ومعرفة ما يمكن أن نتوقعه بدرجة معقولة من الإقتباسات المعدة عن مسرحية أو قصة - تتطلب تبصرا ثاقبًا فى أنواع التغييرات التى سوف تحدث. إلى جانب فهم واع لمواطن القوة والضعف النسبية بكلا مجالى التعبير المستخدمين»(٢٤)

ونحن لا نجد فى مجال الحديث عن الإعتماد على الأعمال الأدبية فى مجال كتابة السيناريو إلا أن نستمر فى إبراز ما قاله جوزيف. م. بوجز فى كتابه The Art OF watching films والذى ترجمه وداد عبدالله تحت عنوان:

«فن الفرجة على الأفلام» حيث أنه يقوله بالنسبة لتغيير المجال التعبيرى أو بمعنى أكثر وضوحا عند انتقال الأدب إلى الوسيط السينمائى.

«أول شىء يجب علينا أن نتوقع بعض التغييرات، إذ أن المجال التعبيرى الذى نروى به الحكاية ذو أثر محدد جدا على الحكاية ذاتها. وبما أن كل مجال تعبيرى له مواطن قوته وحدوده فإن أى تعديل أو تحوير من مجال إلى آخر يجب أن يحسب هاتيك العوامل ويكيف مادة الموضوع لتوائم مواطن القوة فى المجال الجديد. وهكذا إذا كان لنا أن نحكم على إعداد سينمائى بحق تعين علينا أن ندرك أن أية قصة أو مسرحية أو فيلم يمكن أن يحكى نفس الحكاية بوجه عام، غير أن كلا منها عمل متميز يمثل مجالا مختلفا. وعلي الرغم من حقيقة أن بعض الخواص يشترك فيها الثلاثة جميعا فإن كل مجال له ما يميزه من تقنيات وتقاليد ووعى ووجهة نظر. إذ لا نتوقع من لوحة زيتية أن يكون لها نفس التأثير مثل تمثال أو نسجية مرسمة تصور نفس الموضوع، ولابد أن ننظر إلى الإعداد السينمائى لقصة أو مسرحية بنفس الطريقة تقريبا»(٢٥).

وهذا يعنى من وجهة نظرنا أنه إذا كان الأدب مفروضا على السينما كمصدر للأفكار والموضوعات فإن تناوله يجب أن يكون بحذر. ويجب أن يكون تناولا إبداعيا وليس مجرد تبعيا. فإن تحويل العمل الأدبى إلى عمل سينمائى لا يعنى أنه مجرد إعداد ولكنه

إبداع آخر حتى أن الموضوع يصبح من جهد كاتب السيناريو وإبداعه بصرف النظر عن صاحب القصة. فقد تجردت الرواية أو المسرحية من شكلها الذى هو فى الواقع يلقى الضوء على مضمونها إلى شكل آخر ووسيط آخر وإلى لغة أخرى تستدعى تغييرا وتحولا.. أى تستدعى إبداعا. وأحيانا يتفوق كاتب السيناريو على الرواية الأدبية ويتجاوز تأثيره على المشاهد تأثير الرواية على القارئ. وأحيانا يفشل كاتب السيناريو فى إبداع المعادل الموضوعى السينمائى الذى يجسد التأثير الذى تخلقه الرواية. وإنه لمن «المؤكد أن التأثير الذى يطرحه أى تغيير فى المواهب الخلاقة عن العمل الفنى لابد أن يؤخذ فى الاعتبار،. فليس ثمة عقلان مبدعان متشابهين. وحالما ينتقل زمام الأمر من يد مبدع إلى يد آخر سوف يختلف المنتج الأخير. ويحدث نوع من التغير الإبداعى فى أى نوع من الإعداد المقتبس تقريبا، حتى عندما يكيف القصاص أو الكاتب المسرحى عمله للشاشة، فلابد من اجراء تغييرات (أحيانا عنيفة متطرفة إلى حد ما). وقد يقتضى المجال الجديد بعض هذه التغييرات. على سبيل المثال، تحتوى القصة العادية عن مادة أكثر مما يطرح فيلم أن يحتويه يوما، ولذا ينبغى أن يكون السيناريست أو المخرج على مستوى عال من القدرة الإنتقائية فى إختيار ما يبقيه وما ينبذه»[٢٦].

وليت النقاد يدركون الفرق بين العمل الأدبى والعمل السينمائى ففى حالات النقد عندنا نجد التحيز الأعمى للرواية الأدبية أو المسرحية عند تحويلها إلى فيلم سينمائى. ومن خلال ما يكتبون

عن الفيلم نشعر بأنهم يريدون من كاتب السيناريو أن يحول صفحات الكتاب إلى مشاهد دون أن يغفل جملة أو كلمة حتى ولو أدى الأمر فى النهاية إلى تقديم فيلم يبعث على الرتابة والملل.

ولقد وقع فى يدى أخيرا كتاب هو مجموعة من المحاضرات تحت رعاية اليونسكو وجدت أن ما قيل فيه فى عام ١٩٦٣ مازال ينطبق على وضع السينما المصرية حاليا بشكل خاص وعلى السينما العربية بشكل عام فرأيت أن أقدم هذا الجزء الهام:

«ومما يبث عن الحيرة والدهشة، هو أن الأسباب التى أدت إلى نجاح السينما العربية ليس مردها تجاوب الجمهور مع قصة الفيلم فالفيلم لا يعكس عالم الجمهور الذهنى، ولا يعبر عن أمانيه وتطلعاته الغامضة، ولا يتصور نضاله اليومى. ثم إن الأفلام العربية التى يمكن تسميتها «إجتماعية» تتسم فى معظم الأحيان بطابع إعتباطى غير ملتزم إجتماعيا، وهى عبارة عن صورة مصطنعة لمجتمعها وهكذا نجد بأن إرتباط الجمهور بالأفلام العربية مرده إلى أن الجمهور يرى فى هذه الأفلام منفذا لعواطفه، وصورة للفروسية التى يعشقها. وهذه حقيقة أساسية يجب أن يهتم بها كل من يود دراسة علم الاجتماع السينمائى (والتليفزيونى) فى الدول العربية ، ومن المحتمل أن لا تكون قلة إكترات الجماهير بالوقائع النفسية والاجتماعية هى السبب فى ولادة هذه الحقيقة، وأن السبب فى ولادتها يعود إلى انتشار النظرية التى تقول بأن السينما، هى سوى فن مرئى لم يبلغ بعد سن الرشد، مهمته الرئيسية تسلية

جماهير، إن الآداب هى وحدها التى تحمل مجد وفخر الكلمة، وهى التى تعبر عن المشاكل والمعضلات التي تحيط بالبشرية جمعاء.

العيب الأساسى فى الأفلام العربية هو إفتقارها إلى الأسلوب الطريف والبناء السينمائى المناسب.

ويجب أن نشير هنا إلى أن من بين الخدمات التى كان يمكن أن يقدمها التليفزيون للسينما، مهمة تعريف الجمهور بالأفلام المعروضة عن طريق برنامج أسبوعى يتضمن تحليلا نقديا لها. واستمرار هذا التعليق من شأنه أن يسهم فى التربية السينمائية وسيؤثر فى توجيه ذوق الجمهور.

هناك خط يتهدد ذوق الجماهير العربية، هذا العدد الكبير من الممثلين وبوجه خاص من يسمونهم «بالهزليين» وهؤلاء جميعا يشتهرون عادة بسبب أسلوبهم العامى الذى يفتقر إلى قوة الخلق، والإبداع. ويحاول بعض هؤلاء نتيجة إعجاب الجمهور الشديد بهم دخول الميدان السينمائى لإظهار عبقريتهم. «وتكون النتيجة فى معظم الأحيان هى فشلهم الذريع لأن الشاشة تضخم بطريقة واضحة عيوبهم. ومع ذلك ترى أن الجمهور يكن اعجابًا فائقا لإنتاج قد يكون فى غاية الإبتذال والفشل.»[٢٣] ومن العوامل المؤثرة فى فن كتابة السيناريو نظام الإنتاج السينمائى فى مصر. فمنذ أن تكونت شركات الإنتاج السينمائى فى مصر وهم يعملون بنظام النجوم وليس بنظام النجم الواحد. وكان للمنتج هيمنة فنية حقيقية

على الفيلم منذ بدايته كفكرة أو رواية مكتوبة بل كان الكثير من المنتجين يقومون بمناقشة السيناريو مع الكاتب والمخرج مناقشة تدل على فهم وتذوق لهذا الفن. بل نستطيع أن نقول أن المرحلة الهامة فى إنتاج الفيلم كانت مرحلة كتابة السيناريو. ولم يكن هناك ما يعرف بالسيناريو الجاهز أى أن يقوم كاتب سيناريو بكتابة سيناريو من تلقاء نفسه ثم يذهب ويقدمه لإحدى شركات الإنتاج بل كان يتم التعاقد معه منذ البدايةويتحدد المخرج فى هذه المرحلة حيث يشارك كاتب السيناريو فى توضيح رؤيته ومناقشة ما يكتبه أول بأول بحيث يخرج السيناريو فى النهاية يعبر عن وجهة نظر المخرج وكاتب السيناريو. وبعد ذلك يشارك المنتج ونجوم الفيلم فى المناقشة ويدلى كل واحد برأيه. وقد يقتنع الكاتب والمخرج بهذه الآراء أو لا يقتنعا.

ولم يكن السيناريو يكتب لنجم معين إلا لنجيب الريحانى ومحمد عبدالوهاب وليلى مراد وأم كلثوم وجاء بعد ذلك إسماعيل يس. كان السيناريو عادة يكتب حسب ما يمليه الموضوع ويتم توزيع الأدوار بعد ذلك. وكان الغالب فى الأفلام وجود عدد من النجوم.ونحن نتذكر أفلاما مثل «غزل البنات - شاطىء الغرام - أمير الأنتقام - أشكى لمين - الخطايا. لا أنام - أين عقلى - الباطنية - أرجوك إعطنى هذا الدواء - امرأة عاشقة - شروق وغروب - العملاق - وإسلاماه - فارس بنى حمدان - العار - آمرأة مطلقة – المذنبون - الكرنك - وكالة البلح - الطريق المسدود» وغيرها من الأفلام التى كانت تعتمد على ثلاثة أو أربعة نجوم دون أن يتذمر واحد منهم أو

يطالب بإصرار بأن يحتل دوره فى السيناريو الجزء الأكبر بصرف النظر عن القيمة أو الحتمية الفنية. وكان هذا النظام يوفر الحرية لكاتب السيناريو والمخرج بل والمنتج أيضا فى إختيار الموضوعات كما يتيح فرصة أكبر للإبداع.

وبدأ نظام تواجد النجوم فى الفيلم الواحد فى الإضمحلال تدريجيا عندما تولى الممثل الكوميدى الشهير بطولة مجموعة من الأفلام السينمائية الروائية بدءا بفيلم «إسماعيل ليس فى الجيش».. ثم توالت الأفلام التى تبدأ عناوينها باسم النجم الكوميدى حتى أنهم لم يتركوا فرعا من أسلحة الجيش لم يقتحمه إسماعيل يس . ولطغيان إسم النجم الكوميدى ومساحة دوره فى هذه الأفلام لم نعد نتذكر الآن الذين كانوا يشتركون معه فى تمثيل هذه الأفلام. وعندما تخلص فريد شوقى من براثن الأدوار الثانية سار فى نفس الطريق الذى سار فيه زميله إسماعيل يس. وقدم فريد شوقى نوعية جديدة من الأفلام التى تختلف عن أفلام إسماعيل يس وهى أفلام الحركة والتى يتصف بطلها بالشهامة وخفة الدم. ونجح فريد شوقى فى هذه النوعية من الأفلام نجاحا كبيرا حتى أصبح بمثابة البطل الشعبى عند الجماهير فى العالم العربى حتى وصل الأمر إلى أن عقود بيع أفلام فريد شوقى خارج مصر كان يكتب فيها الجملة التى اشتهرت بعد ذلك «فريد شوقى وآخرون». لم يكن مهما أن يعرف أى واحد من الموزعين أو حتى الجمهور من الذى يشارك فريد شوقى فى تمثيل الفيلم. كان اسم فريد شوقى فقط هو ماركة مسجلة للنجاح الجماهيرى. ورغم

ذلك كان فريد شوقى يهتم اهتماما كبيرا بصناعة الفيلم السينمائى حتى أصبح من أكبر المنتجين الذين يوفرون لأفلام أفضل الإمكانيات الفنية والإنتاجية. كان إهتمامه كبيرا بالسيناريو ويعقد الجلسات الطويلة والمتكررة فى مكتبة ببيته مع المخرج وكاتب السيناريو حيث يتناقشون ويقلبون الأحداث حتى يصلون جميعا فى النهاية إلى ما يحظى برضائهم.

كانت هناك فى نفس الوقت الكثير من الأفلام التى يقوم ببطولتها أكثر من نجم ونجمة.

كان حماس المنتجين لهذا النوع من الأفلام أو هذا النوع من الإنتاج حماسا كبيرا ولم يبخلوا بأموالهم فى سبيل إنتاجها. وأذكر بالنسبة لى فى بداية عملى فى السينما قمت بكتابة فيلم «إمرأة عاشقة» من بطولة شادية ومحمود مرسى وحسين فهمى.

وكذلك قمت بكتابة فيلم «أمواج بلا شاطىء» من بطولة شادية ومحمود مرسى وحسين فهمى وعادل أدهم وليلى فوزى ومديحة كامل وفيلم «الجوع» من بطولة سعاد حسنى ومحمود عبدالعزيز ويسرا وفيلم «أهل القمة» بطولة سعاد حسنى ونور الشريف وعزت العلايلى وغيرهما من الأفلام الكبيرة. لم يكن قيمة الدور بطولة أو قصره بل كانت الجودة هى الدافع للقبول بل فى كثير من الأحيان كانت جودة الفيلم نفسه هى المقياس لإشتراك النجوم فى تمثيله.

ومنذ بداية التسعينيات من القرن العشرين إستغل النجوم والنجمات نجوميتهم أسوأ إستغلال وفرضوا وجودهم على كل

صفحة من صفحات السيناريوهات التى قاموا بتمثيلها مهما كانت النتيجة الفنية. ولذلك فقد تداعت هذه السيناريوهات التى قاموا بتمثيلها. ولذلك فقد تداعت هذه السيناريوهات من ناحية البناء والقدرة على الإقناع وبعثها على الملل فى نفوس المشاهدين رغم أن السينما الأمريكية لم تعمل إلا فى القليل النادر بنظام النجم الواحد فى إنتاجها السينمائى. كنا وما زلنا نرى أن الفيلم يحتوى على الأقل على نجم ونجمة مع التساوى فى حجم الأدوار وقيمتها فى معظم الأحيان.

وبدأ المنتجون أصحاب الشركات السينمائية ذات التاريخ والرصيد المشهود له من الأفلام السينمائية فى الإختفاء تدريجيا ولم نجد من يخلفوهم. وبدأ ظهور أنواع غريبة من المنتجين الذين لم تكن لهم أبدا أية علاقة بالفن السينمائى . لقد دخلوا ميدان الإنتاج السينمائى من أجل أغراض لا يعلمها إلا الله. واختلطت الأمور ببعضها وغامت الرؤية واستبد النجوم بكل شىء حتى أصبحت قيمة أى سيناريو تتوقف على موافقة النجم فقط. واستسلم المنتجون الموجودين منذ أواخر الثمانينيات إلى هذا التيار حتى أنه إذا تقدم أى كاتب سيناريو أو موضوع فإن المنتج يسأله من هم النجوم الذين وافقوا عليه؟ وإذا لم يكن هناك أحد من النجوم قد وافق عليه فهذا يعنى الحكم بإعدام هذا السيناريو وعدم ظهوره على الفور. وكانت النتيجة هى عدم ظهور وجوه جديدة فى السينما المصرية وانحسر الأمر فى أربعة من الرجال وثلاثة أو أربعة من النساء جاوزوا سن الخمسين وفرضوا مواصفات البطولة على

كاتب السيناريو والمخرج بل هناك إثنان من النجوم كانا وربما مايزالان يفرضان أغنية لكل منهما فى الفيلم رغم رداءة صوت كل منهما وفى نفس الوقت ليس هناك ما يدعوا للغناء أصلا فهو لا يضيف شيئا لأحداث الفيلم.

ولذلك تطور الأمر بهما إلى إنصراف الجمهور عنهما. أما بالنسبة للنجمات فقد أصرت كل منهن على مشهد تؤدى فيه رقصة وأحيانا مشهدين وأحيانا يتنافسن على الأدوار التى تكون فيها البطلة راقصة.

وفى السنوات الثلاث الأخيرة من القرن الماضى ظهر مجموعة من النجوم المضحكين وبعض الشباب الذين يمكن أن يتبوأ مكانة طيبة فى الأفلام الروائية القادمة فى مصر. وبالفعل كنا فى حاجة ماسة إليهم خاصة وأن أدوار الشباب كان يقوم بها نجوم تجاوزوا عمر الآباء. ورحب الجميع بدخول هؤلاء النجوم الجدد إلى حقل السينما المصرية ورأى البعض أن دخولهم هذا سوف يجدد شباب السينما فى مصر. وقد تحمس لهؤلاء النجوم من الشباب بعض المنتجين الجدد ذوى النظرة القاصرة. فقد إعتقد هؤلاء المنتجون أن أزمة السينما المصرية إنما تكمن فى بعض العيوب المتعلقة بتحميض الفيلم ونسخه وتحديث تكنولوجيا الصوت أما على المستوى الفنى فقد رأوا أن الأزمة تكمن فى تكرار الوجوه القديمة وأصبحوا يؤدون أدوارا لا تتناسب مع أعمارهم وهذا صحيح ومن أجل أن يجذبوا الأسر المحافظة على التقاليد والآداب حظروا على

أفلامهم أن تحتوى على أى مشهد يخدش الحياء رغم أن هذه الأفلام الجديدة مليئة بالمواقف الجنسية الفاضحة. وقد يكون هؤلاء المنتجون محقين فى كل ما سبق ولكن عندما نتأمل هذه الأفلام التى لاتنقصها التقنيات الحديثة فى التحميض والطبع والصوت نجدها هزيلة جدا فى تقنياتها الفنية. فهى فى معظمها مقتبسة من الأفلام الأمريكية ولكن هذه المرة بشكل ساذج وفج.

بل وصل الأمر بهؤلاء المفلسين من المدعين من كتاب السيناريو الجدد إلى سرقة الأفلام المصرية القديمة خاصة أفلام إسماعيل يس وعبدالحليم حافظ.

فليست المشكلة وحلها فى السينما المصرية كما يعتقد هؤلاء المنتجون الجدد فى أن الكوميديا السنمائية فى حاجة إلى ممثل قصير القامة وآخر بدين الجسم وثالث يجيد التنكر فى شخصيات النساء فقد بدأت الكوميديا الأمريكية فى فترة السينما الصامتة بمثل هذه الأنماط ولكن بشكل راق يعتمد على المواقف التى تثير الضحك وتطهر القلوب من الهموم بدءا من شارلى شابلن وانتهاءا بلوريل وهاردى. لقد تخلصت السينما من الكوميديا التى تعتمد على المظهر الخارجى للممثل أو على الحوار الذى يمتلئ بالقفشات وكأننا نشاهد مسرحية من مسرحيات الدرجة الثانية فى المسرح.

لقد تطورت السينما وأصبحت لها لغتها البصرية والسمعية بشكل جمالى يبعث على المتعة. لقد تغير شكل السيناريو السينمائى وتقلص الحوار فيه حتى أصبح يشكل من الناحية الزمنية ربع

الفيلم وانطلقت الصورة ومؤثراتها التكنولوجية تفتح آفاقا جديدة لكاتب السيناريو الذى تزايد العبء عليه وأصبح من الواجب عليه الإلمام بكل الجوانب التكنولوجية الجديدة فى صناعة السينما وأصبح عليه أيضا أن يطلق خياله بقدر ما يستطيع لا أن يقوم بسرقة الأفلام الأخرى أو إعادة ما مضى بشكل أكثر سذاجة.

وقد يقول المهتمين بصناعة السينما أن أفلام هؤلاء الشباب تلاقى إقبالا شديد ونجاحا منقطع النظير حتى وصلت إيرادات أحد الأفلام إلى ما يقارب الثلاثين مليونا من الجنيهات وهو رقم ضخم لم يقترب منه أى فيلم من أفلام عادل إمام بل إنه يفوق إيرادات الأفلام كلها التى قام ببطولتها عادل إمام. ولكنها أفلام صغيرة القيمة على المستوى الفنى ويعود نجاحها بالفعل إلى نجومية أبطالها الجدد وحب الناس لهم. وهى ظاهرة اعتادت عليها السينما المصرية فى أن تعشق الناس نجما من النجوم حتى تقبل عليه مندفعين بحبهم له حتى ولو قال سخفا ثم يدركون بعد ذلك الحقيقة وعندئذ يجب على النجم الواعى أن يعمل على تطوير ما يقدمه لجمهوره حتى يظل هذا الجمهور أسير حبه وإلا فإن النسيان مصيره والأمثلة كثيرة ولا يتسع المقام هنا لحصرها.

إن هؤلاء النجوم من الشباب فى حاجة إلى فكر سينمائى جديد يتماشى مع العصر ويواكب السينما العالمية ويعمق من وجودهم فى حقل السينما المصرية ويجدد شبابها بالفعل فنا وصناعة. يجب أن يفيق المنتجون الجدد والشباب الجدد من النجوم ومخرجيهم

وكتابهم ويدركون بأن هذه النوعيات من السيناريوهات الهزيلة الممسوخة عن أفلام أخرى ليست شكلا جديدا من أشكال السيناريو وإنما هى عودة بالفن مرة أخرى إلى الوراء.

الهوامش

١- كتابة السيناريو للسينما تأليف دوايت سوين ترجمة أحمد الحضرى.

٢- نفس المصدر.

٣- L'ecriture Cinematographique pour Pierre Millot.

٤- كتابة السيناريو للسينما تأليف دوايت سوين ترجمة أحمد الحضرى.

٥- كيف تتم كتابة السيناريو تأليف إنجا كاريتنيكوفا ترجمة أحمد الحضرى.

٦- نفس المصدر.

٧- فن كتابة السيناريو تأليف يوچين ڤال ترجمة مصطفى محرم.

٨- كيف تتم كتابة السيناريو تأليف إنجا كاريتنيكوفا ترجمة أحمد الحضرى.

٩- نفس المصدر.

١٠- نفس المصدر.

١١- الأسس العملية لكتابة السيناريو تأليف لويس هيرمان ترجمة مصطفى محرم.

١٢- فن كتابة السيناريو تأليف يوچين ڤال ترجمة مصطفى محرم.

١٣- Screen play Robin U. Russin William M. Downs.

١٤- الإخراج السينمائى تأليف تيرنى سان جون مارنر ترجمة أحمد الحضرى.

١٥- فهم السينما تأليف لوى دى جانيتى ترجمة جعفر على.

١٦- الأسس العملية لكتابة السيناريو تأليف لويس هيرمان ترجمة مصطفى محرم.

١٧- The Screen play Margaret Mehring.

١٨- الأسس العملية لكتابة السيناريو تأليف لويس هيرمان ترجمة مصطفى محرم.
١٩- Film Encyclopedia Ephraim Katz.
٢٠- الإخراج السينمائى تأليف تيرنى سان جون مارنر ترجمة أحمد الحضرى.
٢١- فهم السينما تأليف لوى دى جانيتى ترجمة جعفر على.
٢٢- L'ecriture Cinematographique.
٢٣- فهم السينما تأليف لوى دى جانيتى ترجمة أحمد الحضرى.
٢٤- فن الفرجة على الأفلام تأليف جوزيف م. بوجز ترجمة وداد عبدالله.
٢٥- نفس المصدر.
٢٦- نفس المصدر.
٢٧- السينما والثقافة العربية.
محاضرات الطاولة المستديرة تحت رعاية واشتراك اليونسكو بيروت تشيرين الأول ١٩٦٣ .

الحوار فى السينما

مقدمة

أذكرأن أول شئ تعلمته يتعلق بفن كتابة الحوار فى الأدب وفى المسرح وفى السينما أن لابد وأنه يعبر عن الشخصية وأن يبتعد تماما عن ذاتية المؤلف. فلا يكون بوقا لما يريد الكاتب أنه يوصل أفكاره الخاصة عن طريق الشخصيات التى تنطقه. لابد وأن يتسم الحوار بالموضوعية أى أنه يتفق تماما مع الشخصية التى تنطق به. وتعملت أيضا أننا نتعرف على ملامح الشخصية وطبيعتها فى الدراما عن طريق ماتفعله أو تقوله وليس عن طريق وصف الكاتب لها. فمن الممكن أن يكتب روائى مثلا عن أحد الأشخاص قائلا: «حسن شخص طيب» ثم للا نجد طوال الرواية طوال الرواية ما يدل على أن حسن طيب وأن هذه الطيبة تؤثر فى مصيره الدرامى. وقد تكون الشخصية أيضا شريرة ولا نرى شيئا من سلوكها يتم على الشر. ويلجأ بعض النقاد أحيانا إلى طريقة أخرى وهى أن

تقوم إحدى شخصيات العمل الدرامى بوصف شخصية أخرى ويحدث نفس ما يحدث عندما يقوم الكاتب بوصفها دون وعها فى حوث يبرز جوانبها.

إذن لابد للشخصية أن تأتى من الأعمال التى تبرز ملامحها وأن يكون لها حوارا عندما تنطقه أو تتحدث به فإنه ينم عن طبيعتها. وأن ما يهمنا من كل هذا أن الحوار هو خاصية درامية على درجة كبيرة من الأهمية لأنه عن طريقه يمكن رسم الشخصية وتحديد ملامحها.

وأذكر أنه من الأشياء الهامة التى تعلمتها أيضا فى بداية حياتى مازال إيمانى بها قويا أن السينما صورة قبل أن تكون حوارا. بل إن البعض قد يغالى فى ذلك ويصف عصر السينما الصامتة بأنه العصر الذهبى. ويرى البعض أيضا أن السينما قد فقدت أ هم خاصية لها عندما نطقت الأفلام ويرى بعض المعتدلين بأنه كلما قل الحوار فى الفيلم كلما كان ذلك أفضل.

وكثيرا ما كنت أجادل نفسى وأجادل أصدقائى من الفنانين والنقاد حول قضية هامة تندرج تحت هذا السؤال: هل المعنى فى الحوار الذى يعبر عن الشخصية أم أن الألفاظ التى تنطق بها أى شخصية؟. فإذا كان المعنى هو الذى يعبر فقط عن الشخصية فليس هناك داع لاستخدام ألفاظ عامية أو من واقع الحياة والاكتفاء بالكلمات الأدبية.

وأنا أرى أنه يجب أنه يطابق الحوار الحياة خاصة فى السينما لما فى طبيعتها من تجسيد كل شئ ولكن هذه المطابقة لا تعنى نقل الواقع بحذافيره ولكن من خلال مرآة الفن وعلينا أن نتذكر مرات ومرات قول الشاعر الإنجليزى ألكسندر بوب عندما يرى أن الفن هو الطبيعية ولكن الطبيعة مقننة. وكانت السينما العالمية تلتزم بهذا الإتجاه وخاصة السينما المصرية ولكن تطور الأمر بعد ذلك حتى أننا أصبحنا نسمع فى معظم الأفلام الأمريكية بل والأفلام الأوروبية أيضا ألفاظا ما كان يجرؤ على نطقها فى الحياة إلا القلة القليلة من عامة الناس. بل إن هناك بعض الناس عاشوا وماتوا دون أنه يجرؤ واحد منهم على أن ينطق لفظا من هذه الألفاظ. وأذكر أيضا أننى تعلمت بأن الفن أختيار وأن ليس كل ما يحدث أو يقال فى الحياة قد لا يتفق مع الفن. وحتى عندما يتم تصوير المرأة والرجل عاريين فى الأ عمال الفنية التى رسمها كبار الفنانين فلم تكن المرأة مطابقة لما نراها فى الحياة أوحتى الرجل كذلك. كانت الموهبة الفنية أو التقنية تضفى مسحة من الجمال الفنى مما يجعل العمل يشبه الحياة ولكنه لا يطابقها والا قد يتساوى إثنان من المصورين عندما يقومان برسم امرأة واحدة تقف أمامهما.

تعلمت أشياء كثيرة فى دراستى منذ أنه التحقت بالمدرسة حتى تخرجت من الجامعة. وتعلمت من خلال قراءاتى التى كثرت فى الوقت وزادت فى عدد الكتب أكثر مما قرأته وتعلمته فى حياتى الدراسية. عرفت مرة أخرى أن الفن ليس هو تقديم الحياة ولكنه إعادة تقديم للحياة.

كل هذه الأشياء حاولت أن أتذكرها وأنا أكتب دراسة موجزة عن الحوار فى السينما المصرية. رجعت إلى بعض الكتب التى كنت قد قرأتها من قبل وذلك من أجل أن أتيقن من أن ما سأقوله هو فعلا له ما يؤيده، هو فلا ما كنت قد قرأته وأقتنعت به واستخدمته فى حياتى كمصباح ينير لى طريق الإبداع.

ولا يفوتنى أن أقول أننى أشاهد الأفلام السينمائية وأنا فى السابعة من عمرى وربما أقل من ذلك. وقد حدث هذا بطريق الصدفة وربما ذكرته فى أكثر من مناسبة. فقد اكتشفت أن فى عائلتنا دار سينما خاصة بنا وهى شقة عمتى. كانت شقة عمتى تطل على دار سينما الهلال الصيفية. كنا عادة ما نزور عمتى مرتين فى الأسبوع أى أننى كنت أشاهد الفيلم مرتين. ولذلك علقت كثير من الأفلام فى ذاكرتى حتى الآن. مازلت أذكر مواقفها وحوارها وأغانيها إذا كانت أفلاما غنائية. بل إننى أستطيع أن أرد أغنيات بأكملها استمعت إليها منذ ما يقرب من خمس وخمسين سنة ولم يعد أ حد يسمعها وربما سمعتها مرتين فى أحد الأفلام وربما أننى كنت أشترى ما يعرف فى ذلك الوقت بأغانى الأفلام وهى أشبه بمجلة صغيرة جدا تحتوى على أغانى الفيلم وبعض صوره.

وعندما طلب منى كتابة مقال عن الحوار فى السينما المصرية بمناسبة مئة عام على ميلاد السينما المصرية لم ألجأ إلى شرائط الفيديو كما يفعل الكثيرون أو قراءة ما كتب عن أفلام السينما

المصرية فى أرشيفات دور الصحف والمجلات أو حتى فى بعض الكتب التى صدرت. ولكنى لجأت إلى الذاكرة. أعتصر منها ما كنت أدركه وما كنت أشعر به عقب مشاهدتى للفيلم. كنت أحيانا أضيق بجوانب معينة فى الفيلم فأحيانا أضيق بالممثلين وأحيانا أضيق بموضوع الفيلم وأحيانا أضيق بالحوار واستخفه. وعندما كنت أجلس أثناء تفكيرى فى الموضوع أمام جهاز التليفزيون لأشاهد بالصدفة بعض هذه الأفلام وجدت شيئا عجيبا. وجدت أن الاحساس هو هو لم يتغير فحبى مازال باقيا ونفوزي مازال باقيا.

حاولت أن أحلل الأسباب فى المقال التالى.

الحوار السينمائى

منذ أكثر من خمسة قرون لم يكن ليوناردو دافينشى يدرك أنه يساهم دون أن يدرى فى وضع مفهوم للفن السينمائى وذلك عندما قال بأن العين هى نافذة النفس البشرية وأنها الوسيلة الأساسية اتى يمكن بها إدراك مظاهر الطبيعة اللانهائية إدراكا كاملا، وأن الأذن هى الوسيلة الثانية وهى تستمد أهميتها من أنها تسمع الأشياء التى رأتها العين. فقد أرسى دافينشى بقوله هذا أهم قاعدة فى الفن السينمائى وهو إبراز الصورة على الصوت. ثم جاء المخرج الروسى الكبير ميخائيل روم فى القرن العشرين ليؤكد ما قاله دافينشى فهو يؤمن بأن العمى مصيبة قاسية تفوق الصمم عدة مرات، فمهما كان عالم الأصوات متنوعا فإن العالم المرئى متنوع آلاف بل ملايين المرات. وكانت هذه هى القضية أو المشكلة التى طرحت فى ساحة النقد السينمائى عندما تخلت السينما عن

صمتها وتخلصت من عجزها وخرجت من عالم الصمت الرهيب إلى عالم الصوت والصخب. فقد نطق الممثون وهدأت حركاتهم بعد أن كانوا يلوحون ويأتون بحركات عصبية غريبة وإيحاءات مبالغ فيها وكأنهم يتوسلون إلى المتفرج الحائر بأن يحاول أن يفهمهم. وبدأت تتضح لنا معالم التمثيل السينمائى شيئا فشيئا. وبدأنا نشعر بأن الممثلين الذين يتحركون أمامنا على الشاشة البيضاء قد استعادوا آدميتهم إلى حد كبير حتى أصبحوا يتحدثون مثلنا ويتحركون مثلنا. بل إن حركة الكاميرا نفسها قد هدأت هى الأخرى وقللت من سرعتها وأصبح لدينا الفرصة لتأمل اللقطة وما تحتويها من قيم سينمائية.

ولكن ما حدث لم يقبله الجميع أو ينال رضاء الأغلبية من النقاد وأهل السينما بل إنه أثار سخطهم على السينما التى نطقت وخرجت أو تجاوزت حدودها الفنية وأخذوا يندبون عصرا مضى أطلقوا عليه ما يعرف بالعصر الذهبى للسينما. ولم يستطع شارلى شابلن أن يكتم ما فى صدره من غيظ وحسرة فصاح مستنكرًا: «الأفلام الناطقة؟ يمكن أن تقولوا إنى أمقتها فهى قادمة لإفساد أقدم فن فى العالم، فن البانتوميم، إنها تمحو جمال الصمت العظيم».

ويعلق مارسيل مارتن على قول شابلن هذا: «بأننا متفقون على أن حالة شابلن هى حالة استثنائية، فهو بوصفه ممثلا صامتا كان يؤمن بالطبع بأنه ليس فى حاجة إلى الكلمة. ولما كان من جهة

أخرى قد استخدم السينما دائما كوسيلة للتعبير دون أن يحاول تطويرها بوصفها فنا، فقد كان - بمزحة قاسية من القدر - يرى أن التقدم الفنى سيكون ضده، ويجد نفسه عاجزا بشكل مؤقت على الأقل عن هضم هذا التقدم الفنى هضما جماليا»[1].

وأحب أن أضيف إلى ما قاله مارتن بأن شارلى شابلن قد حاول أن يفرض فن البانتوميم على وظيفة الممثل السينمائى وهو لم يأت فى هذا بجديد فنحن نستطيع أن نقدم هذا الفن على المسرح وبطريقة أفضل وأكثر تأثيرا فى حين أن فن التمثيل السينمائى يعتبر فنا جديدا ويختلف كثير ا عن فن البانتوميم بل عن فن التمثيل فى المسرح. وقد يخدم فن البانتوميم فى الأفلام ذات الطابع الكوميدى أو أفلام المطاردات ولكن كيف يمكن أن يكون مناسبا فى الأفلام التى تعالج الموضوعات الاجتماعية أو العاطفية؟.

ويحاول أندريه بازان أن يؤكد أهمية الصوت للفيلم كجزء أساسى ومكمل للفن السينمائى وذ لك دون أن يحدد نسبة المساهمة وإنما يكتفى بأن يشير إلى أن الفيلم الصامت كان يدور فى عالم قد حرم من الصوت وهذا هو السبب فى وجود هذا الكم من الرموز المخصصة لتعويض هذا العجز. ولكن رينيه كلير يصل إلى رأى مناسب فى هذه القضية فهو يدعونا للبحث عن موضوعات تصلح مادتها لأن تتحول إلى أحداث عن طريق الصورة. فهو بمعنى آخر يرى أ ن هناك موضوعات سينمائية وأخرى لا

تصلح للسينما. أما بالنسبة للكلمة فهو يرى بألا تكون لها «غير قيمة انفعالية، وأن على السينما أن تظل تعبيرا عالميا بالصور»[٢]. والمشكلة فى رأيى ليست بهذا التحديد كما يعتقد كلير، فما أسهل العثور على موضوع مناسب للسينما ولكن المشكلة فى مدى قدرة كاتب السيناريو على تصور هذا الموضوع تصورا سينمائيا دون أن يعتمد كلية على الحوار الذى آثار المشكلة كلها. ورغم كل ما قيل فنحن نلاحظ أن معظم المهتمين بأمر هذا الفن الجديد قد اتفقوا على أن الفيلم الصامت لم يستطع أن يؤدى وظيفته على الوجه الأكمل وأن هناك عجزًا فى أدائه ويرجع هذا العجز إلى افتقاره لعنصر الصوت عامة وللحوار خاصة.

والحوار فى الفيلم السينمائى هو أحد المكونات البارزة وربما المسيطرة التى يتكون منها عنصر الصوت فى الفيلم. والحوار كما أشرنا فى عدة كتابات هو التركة المثقلة التى ورثتها السينما من المسرح،، بل نستطيع أن نقول من الأدب بوجه عام، خاصة الفن الروائى والفن المسرحى. ورغم اختلاف طبيعة الفنون الثلاثة وطريقة استخدام الحوار فى كل فن من هذه الفنون إلا أن السينما ظلت متخبطة فى أول عهدها فى استخدام الحوار، ودفعها هذا التخبط إلى الجنوح ناحية شقيقها المسرح. وقد أشرنا فى دراستنا عن «السينما والمسرح»[٣] إلى خطورة تأثير المسرح على السينما حيث نقول: «وربما كان أهم ماورثته السينما من المسرح هو الحوار ووظيفته فى تطوير الحدث الدرامى. ففى البداية ورثت السينما التركة كاملة عندما كان المصور يضع الكاميرا أمام المسرح. ثم ما

لبث أن أدرك صانعو السينما ما يعانيه المتفرج من الثرثرة واللغو، خاصة وأن السينما تعتمد على الحركة بكل أنواعها. ولذلك حاولت السينما بأن تدير ظهرها للمسرح من أجل البحث عن شكل خاص بها فلم تجد أمامها سوى كتاب المسرح. ولكنهم للأسف جاءوا وهم يحملون تقاليدهم فلم يغيروا شيئا، وبدلا من أن ينقذوا السينما من براثن المسرح فانهم قامو ا بنقل المسرح نفسه إلى السينما».

ويؤكد لنا هذا الرأى إرنست لندر جرين عندما يحذر من سيطرة التفكير المسرحى على فن الفيلم ويحاول أن نضع حدودا فاصلة بين كل من المسرح والسينما خاصة فيما يتعلق بوظيفة الحوار فى كل منهما فهو يقول: «وفى المسرحية يعتبر الحوار كل شئ، فهو الأداة التى يستخدمها الكاتب المسرحى للتعبير. ولما كان قد تبين أن انتاج أفلام مقتبسة عن المسرحيات أمر مربح ويسير. كما أن كتاب السناريو غير الحاذقين لعملهم يجدون أنه من الأيسر عليهم استخدام الأسلوب الأدبى للكتابة بدلا من التعبير بالصور. لذلك نجد أن كثير من الأفلام يجرى التفكير فيها أولا على أساس الحوار تماما كما يحدث فى المسرحيات، ونجد أن شبح الفيلم الناطق مازال يحوم فى ستوديوهات الانتاج. ولكن يجب أن نتذكر أنه حتى بعد اضافة الصوت مازالت وسيلة الفيلم الأولى فى التعبير هى الصورة»(٤).

وإذا حاولنا أن نطبق كل ما قيل على أفلام السينما المصرية فإننا يمكن أن نلاحظ أن الأفلام التى أنتجت فى بداية السينما

الناطقة وحتى أواخر الأربعينيات تقريبا كانت فى معظمها تستخدم حوارا أقرب إلى الحوار المسرحى. وكان فى إمكاننا أن ندير ظهورنا إلى الشاشة ونتابع أحداث الفيلم من خلال سماعنا حواره فلا نفقد شيئا. بل إن هذا الافتراض قد تحقق بالفعل عندما كانت الإذاعة وربما ما تزال تقوم بنقل الأفلام المصرية إلى المستمعين. أما إذا تأملنا نسيج الحوار نفسه فسوف نجد أنه فى كثير من الأحيان يدعو إلى الرثاء. فهو خليط من اللغة العربية مع بعض الكلمات العامية. وكانت أهم خصائصه: المباشرة والخطابية، خاصة فى تلك الأفلام التى انبرى لكتابة السيناريو والحوار لها يوسف وهبى وهى أفلام أغلبها مقتبس عن مسرحيات أجنبية. والنتيجة أن حوار هذه الأفلام لم تكن له شخصيته أو تناغمه ولم تكن له وظيفة سوى إعطاء معلومات فقط بصرف النظ ر عن ملاءمته للشخصية التى تنطقه فجاء خاليا مجردا من الطعم واللون.

ويثير لوى دى جانيتى قضية أخرى بالنسبة لطبيعة الحوار المسرحى مقارنة بالحوار السينمائى فهو يرى أن «الحوار المسرحى ليس واقعيا أو طبيعيا عادة مثل أغلب التقاليد الفنية حتى فى المسرحيات المسماة (واقعية) إذ أن الناس فى الحياة الحقيقية لا يوضحون عواطفهم وأفكارهم بمثل هذه الدقة. أما فى السينما فيمكن التراخى بشأن تقليد التوضيح. وطالما أن باستطاعة اللقطة الكبيرة أن ترينا أدق التفصيلات فإن التعليق الشفهى غالبا ما يكون زائدا»(٥).

وربما كان بالفعل من أبرز عيوب الفيلم المصرى الرغبة الزائدة فى التوضيح واعتماده فى ذلك على الحوار حتى أنه فى كثير من الإحيان يخرجه عن واقعيته . وذلك لأن الواقعية الفنية فى حد ذاتها هى الاقناع، لكنه اقناع يختلف عما يحدث فى الحياة ويتطلب البساطةوالطبيعية بحيث يضفى تأثيرا عاما على العمل الفنى كله. ولذلك لابد أن نتجنب الثرثرة والتكرار حتى لا يشعر المتفرج بالضجر مما يراه ويسمعه أمامه على الشاشة.

أما تيرنس سان جونز مارينز فإنه يرى أنه «من الممكن أن يكون الحوار السينمائى أكثر واقعية من الحوار المسرحى حيث أنه لا يحتاج غالبا إلى أن يكون موجها إلى الجمهور. بل هو أصلا ما يقوله الأشخاص لبعضهم فى الواقع »[٦]. ثم يؤكد بعد ذلك على ضرورة تركيز الحوار فى الفيلم وأن ما يصلنا تقريبا هو ثلث عدد الكلمات التى تخرج من شفاه الممثلين فى المسرحية. ويستطيع هذا القدر الضئيل من الحوار فى الفيلم أن يعبر عن نفس القدر من المعلومات التى تصلنا عبر المسرحية كلها. ولكن من الملاحظ للأسف أننا فى أفلامنا المصرية مازلنا كما يقول ميخائيل روم «نعانى من الإعجاب الزائد عن حده بالكلمة. ولقد توقفنا عن اقتصاد الكلمات»[٧]. وكثرت الثرثرة فى الأفلام والوقوع فى براثن إغراء الحوار خاصة عندما يحتشد بالكلمات التى لها رنين غريب والجمل التى تحمل من الحكم والمواعظ الكثير وبكل ما تستطيع أن

ترويه الصورة بشكل أفضل. فلابد أن نذكر دائما ما يقوله ميخائيل روم بأن «الجزء المرئى فى السينما يجب أن يكون ليس قويا مثل الجزء المسموع فحسب بل وعليه أن يكون أقوى بكثير. عليه أن يحتوى على أفكار أكثر»(٨).

ونحن نخرج من كل هذا بأن العبء الأكبر فى الفيلم السينمائى يقع على الصورة وأنه كلما قل الحوار فى الفيلم كلما اقترب من وظيفته وكلما اقترب من وظيفته وكلما اقترب من واقعيته الفنية وزاد تأثيره كشكل فنى جديد. بل إن الفيلم الذى يعتمد على الصورة فى توصيل ما يريد توصيله ينعكس تأثيره على المتفرج نفسه إذ يقول ميخائيل روم.. «تختلف طبيعة استقبال الفيلم عند المتفرج المعاصر بشدة عن طبيعة استقبال متفرج الفيلم الصامت. إن المتفرج على الفيلم الناطق هو أكثر سلبية».

ولكن كاتبا مثل بادى تشايفسكى يرى أن الحوار قد أخذ من الاهتمام بأكثر ما يستحق وأنه فى الواقع هو أمر هين وأن أهم شئ بالنسبة للحوار أن يظهر للمتفرج معنى جديدا لبعض أوجه حياته وليس مهما بأى شكل تصاغ العبارة. ويطالب معظم مخرجى السينما فى مصر بأن يكون حوار أفلامهم حوا را واقعيا، ولكن الأغلب منهم لا يعرفون ـ للأسف ـ ماهو مفهوم الحوار الواقعى أو الشكل الذى يجب أن يكون عليه، وأنا أذكر على سبيل المثال أن أحد المخرجين طلب منى أثناء كتابة حوار أحد أفلامه أن تتلعثم الشخصيات فى معظم حديثها ولا تكمل جملها ويكثر ترددها،

وذلك من باب الواقـعـيـة كـمـا يظن ولكنه لا يدرك أن الفـيلم السينمائى لا يمثل الحياة كلها ولكنه يختار شريحة منها لها دلالتها وعلى هذا فإن هذا التلعثم والقصور فى الكلام قد يحدد ملامح الشخصية ويضفى عليها بعدا سيكولوجيا لا يتفق وسلوكها طوال الفيلم. فقد تتلعثم الشخصية أو لا تقوى على التفكير السليم فى مشهد من مشاهد الفيلم ويكون له ما يبرر هذا، أما أن تكون هذه هى السـمـة العـامـة للشـخـصـيـات كلهـا فـلابد وأن تكون هذه الشخصيات هى شخصيات مريضة. وحتى إذا كان الناس فى الواقع يتحدثون هكذا فهذا لا يعنى أن يلتزم الحوار فى السينما بما يقولون تماما فهناك كما يقول جانيتى «عدة اختيارات لجعل اللغة مـقنعـة»[٩]. ويجب على الكاتب أن يدرك تماما وهو يقوم بكتابة حوار فيلمه كما يقول دوايت سوين: «بأن هناك عالما كاملا من الاختلاف بين الحديث والكلمة المكتوبة، وأن الحوار الجيد يكافح لكى يصل إلى نغمـة الحـوار. إنه يحـاول أن يتـجنب الجـمـود والأشكال التقليدية التى تحيط بنا»[١٠] وأذكر أن اشتعلت بينى وبين يوسف شاهين مناقشة حول طبيعة الحوار السينمائى ومطابقته للو اقع وهو يحاول أ ن يقنعنى بأن الحوار الذى يضعـه فى أفلامه يختلف عن الحوار الذى ألفناه فى السينما المصرية فإن ما يكتبه هو الحوار الحقيقى الواقعى الذى يتحدث به الناس كل يوم فى حياتهم العادية. وارجع سبب فشل الحوار الذى تعودنا عليه كما يرى هو إلى أن على الزرقانى قد اخترع حوارا سينمائيا... أى أنه كان يكتب حوارا لا نسمعه سوى فى الأفلام فقط ولذلك يجب أن

نرفض هذا النوع من الحوار الزائف ونستخدم حوارا واقعيا.. نأخذه من أفواه الناس. ولكن الحوار الذى أتى به يوسف شاهين من أفواه الناس كان كارثة. فأنت تشعر وأ نت تسمعه أن الممثلين قد نسوا الحوار الذى كتب لهم وليس هناك أى توافق أو تناغم فى الكلمات، وفى نفس الوقت لا يساعد فى رسم الشخصية وتحديد ملامحها بل انه على العكس يطمس معالمه. وباختصار شديد فإن الحوار الذى يكتبه يوسف شاهين فى أفلامه أنما يؤكد دعاء دوايت سدين عندما ابتهل قائلا: «أرجو من الله أن يحمينى من السيناريو الذى يحاول كاتبه أن يكتب حوارا مطابقا للحوار الفعلى»(١١). فرغم الأهمية التى لم يتحدد حجمها تماما بالنسبة للحوار السينمائى فإن الفيلم يتأثر بقدر كبير بنوعية الحوار ووظيفته. وليس فى مقدور كل كاتب كتابة الحوار السينمائى، فهو ليس مجرد صنعة يقوم بها كل من يمسك قلما وكما تقول أن هوارد بيلى: «فما من شك فى أن الحوار الدرامى الجيد هو أكثر من مجرد صنعة تكتسب بالتعلم. إنه فن أيضا، فن لا يتطلب مجرد الأصالة والطرافة وفهم الشخصية فحسب ولكنه يتطلب أذنا قادرة على الاحساس بالحديث الإنسانى»(١٢).

وقد توفر الحس المرهف والموهبة والإدراك فى كتابة الحوار عند بديع خيرى، فقد انفرد فى أواخر الثلاثينيات وفترة الاربعينيات بالتميز فى كتابة حوار الأفلام السينمائية. واستطاع أن يخرج بفن كتابة الحوار من تخبطه بين الفصحى والعامية والمباشرة كما كنا نلاحظ فى أفلام محمد كريم وأفلام يوسف وهبى. ولفت

أنظارنا إلى الحوار المصرى الأصيل فى فيلم «العزيمة» وبقية الأفلام التى قام بكتابة حوارها، خاصة أفلام نجيب الريحانى، فجاء حواره سلسا متناغما ما ومتوافقا مع الشخصية التى كانت تنطقه وبعيدا عن الأسلوب الخطابى والمباشر الذى غرق فيه زملاؤه. إلا أن حوار بديع خيرى كان ملتزما بالسيناريو الذى كان يكتب فى ذلك الوقت، وهى سيناريوهات كانت تعتمد اعتمادا كبيرا على الحوار فكان بناؤها أقرب إلى البناء المسرحى.

ونحن نجد فى الأفلام المصرية أن قدر الحوار وأهميته يتوقفان على شكل السيناريو أو بمعنى آخر على رؤية كاتب السيناريو لموضوعه وقدرته على تصور أو معالجة هنا الموضوع معالجة سينمائية. والملاحظ أن معظم السيناريوهات فى السينما المصرية تكتب حتى الآن بالشكل التقليدى أو هى أقرب إلى البناء الأدبى، فهى لا تختلف عن الرواية أو المسرحية ولذلك يلعب الحوار دورا كبيرا فى تطوير أحداثها ورسم شخصياتها وتتضائل وظيفة الصورة وتضعف اللغة السينمائية. ولكن للأسف فإن الممثلين يفرحون بالسناريوهات التى تعتمد على الحوار فى تطوير أحداثها، بل إنهم وخاصة الذين يقومون بأدوار البطولة فى الفيلم يقيسون مدى أهمية أدوارهم بمدى كمية الحوار. وأذكر أن نجمة سينمائية كبيرة اعتادت بعد قراءتها للسيناريو أو بمعنى أدق بعد استماعها لى وأنا أقرأه عليها أن تبدى استنكارها لدورها فى السيناريو لأنها تصمت كثيرا ولا تتحدث بما يكفى فى كثير من المشاهد ولذلك؛ فهى تطلب المزيد من الحوار حتى لا تحرم الجمهور من صوتها طوال الفيلم.

وعندما يقوم أحد الأدباء بكتابة السيناريو والحوار لأحد الأفلام وخاصة عندما يكون الفيلم مأخوذا عن عمل أدبى روائياً كان أو مسرحيًا نجد أن الحوار هو المسيطر ويصبح أشبه بالرواية المصورة حتى رغم أختلافه فى بعض الأحيان عن الأصل الأدبى من ناحية المضمون أو حتى تطوز الأحداث، وقد نلاحظ أن الحوار فى هذه الأفلام جميل فى ذاته خاصة فى الأفلام التى قام بكتابتها يوسف جوهر عن أعمال أدبية. فإننا نشعر بأن الكاتب قد استهواه جمال الحوار ونسى أنه يقوم بكتابة عمل سينمائى وليس عملا أدبيا. ففى فيلم، «دعاء الكروان» على سبيل المثال تقوم البطلة بدور الراوى أو نستطيع أن نقول إن السيناريو يروى أحداثه من وجهة نظر شخصية آمنة، وهذه الطريقة تعرف فى فن الرواية بطريقة «الشخص الأول The first person» فى السرد. والمفروض أن آمنة ماهى إلا فتاة ريفية بسيطة بل هى بالتحديد تعيش فى أحد نجوع البدو ونزحت إلى الريف من أجل أن تعمل خادمة. فمن الواضح أنها لم تتلق شئيا من التعليم وتجاربها فى الحياة محدودة. وينسى كاتب الحوار كل هذه الملامح الأساسية فى شخصية آمنة ويضع على شفتيها حوارا لا يتناسب مع هذه الشخصية البسيطة رغم جمال الحوار الذى يطربنا سماعه ولكن الجمال الحقيقى لا يتأتى إلا من خلال التطابق والانسجام.

وأحيانا يكون الراوى مجرد صوت يأتى من خارج الشاشة ولا نرى صاحبه وانما يحكى بدون مناسبة أحداث الفيلم ويعلق عليها. ويعتبر هذا الشكل منهم أسوأ الأشكال السينمائية فى كتابة

السيناريو فالمفروض أن يقوم بدوره كاتب السيناريو أون تقوم الكاميرا بوظيفة الراوى بشكل موضوعى كما يحدث فى فن الرواية، حيث تعرف هذه الطريقة بطريقة «الشخص الثالث The third person» فى السرد القصصى وهى طريقة تتيح للكاتب بأن يكون هو العالم بكل الأمور فى أحداث الرواية أو الفيلم وما عليه فقط سوى سرد الأحداث بطريقة موضوعية مقنعة ويطلقون عليه فى اللاتينية "Omni sient" ويسيطر الراوى على كثير من الأفلام المصرية خاصة الأفلام العاطفية أو أفلام المآسى التى كان يتزعمها كل من حسن الامام وعز الدين ذو الفقار وابراهيم عمارة. وربما كان أسوأ الأفلام التى استخدمت الراوى فى سرد أحداث الفيلم كان فيلم «شفيقة ومتولى» الذى كتب له السيناريو والحوار صلاح جاهين وربما لفنه أصر أيضا على أن يقوم بدور الراوى، فمن خلال متابعتنا لأحداث الفيلم نكتشف أن ما يقوله الراوى ما هو إلا تكرار لما نراه أمامنا بالصورة حتى أصبح الفيلم فى كثير من أجزائه أشبه بصندوق الدنيا حيث كنا نرى الصورة ونسمع صوت صاحب الصندوق وهو يقوم بالتعليق عليها. بل إننا نلاحظ أيضا أن الحوار السائد فى الفيلم على أفواه شخصياته هو حوار وصفى يشرح لنا أشياء نراها ويعلق على الأحداث بشكل مباشر.

ومن أبرز الين قاموا بكتابة الحوار السينمائى وأدركوا وظيفته وطبيعته وذلك لتمكنه فى نفس الوقت من حرفية كتابة السيناريو هو على الزرقانى. فقد قدم لنا على الرزقانى فى الأفلام التى قام بكتابتها الحوار الذى يتطلبه فن السينما.. الحوار المتدفق بالحيوية

الذى يساعد على دفع الأحداث إلى الأمام، ولكن كما أشار سوين فى كتابه«لا يجب على الحوار الجيد أن يكتفى بدفع الحبكة إلى الأمام فقط بل يجب عليه أيضا ألا يجعل المتفرجين يدركون أنه يفعل ذلك»(١٣). ويتسم حوار على الزرقانى بقصر الجمل والبعد عن الابتذال والاختيار المناسب للكلمات وقوة التلميح والرشاقة والبعد عن المباشرة وعدم الإطناب ورسم الشخصيات. ونلاحظ أن السيناريو الذى كان يكتبه على الزرقانى يلتزم بالتوازن فى وظيفة كل من الحوار والصورة ولذلك فهو يعطى مساحة كبيرة للمخرج حتى يستطيع أن يبرز إبداعه السينمائى، ونلاحظ هذا فى أفلام، المنزل رقم ١٣. حياة أو موت - صراع فى النيل. الرجل الذى فقد ظله.

ويأتى بعد ذلك سيد كتاب الحوار فى السينما المصرية وهو السيد بدير. وهو كاتب متنوع يجيد كتابة حوار مختلف أنواع الفيلم السينمائى ويعلم الكثير عن لهجات الناس بمختلف طبقاتهم. ونحن نلاحظ فى الحوار الذى يكتبه نكهة خاصة وطعم الصدق ورنة العملة الجيدة. وتتجلى مقدرته ومهارته فى أنه يستطيع من خلال بضعة جمل أن يحدد ملامح الشخصية فيوفر على المخرج الكثير، وربما كانت قيمته ككاتب حوار أكبر من قيمته ككاتب سيناريو، وربما يرجع ذلك إلى أن أفلامه التى انفرد بكتابة السيناريو لها كانت أقل قيمة عن الأفلام التى شارك فى كتابتها .. وهو يتميز مثل نظيره على الزرقانى بالجمل القصيرة والبعد عن المباشرة وقوة التلميح، ولكنه يتميزعن الزرقانى بسعة علمه بأصحاب المهن

المختلفة والطبقات الاجتماعية ويتضح ذلك فى أفلام: ريا وسكينة والوحش وشباب امرأة وأنا حرة والوسادة الخالية والأسطى حسن وحميدو ورصيف نمرة خمسة. فنحن نستطيع أن نقول إن السيد بدير قد أرسى الطابع المصرى فى لغة الحوار السينمائى. ويشاركه فى هذا ولكن بدرجة أقل من ناحية الحرفية وتوظيف الحوار محمد مصطفى سامى ومحمد أبو يوسف ومحمد كامل عبد السلام ومحمود أبو زيد.

والحوار الذى يقوم بكتابته محمود أبو زيد حوار له شخصيته وله مذاق معين فى الأذن، وهو يبرز فى نفس الوقت مدى خبرة ومعرفة محمود أبو زيد بالمهن التى تمتهنها الشخصية. فهو يكتب عما يعرفه جيدا. ولكن يعيب عليه التطويل والوقوع فى براثن جمال الحوار بحيث يفيض عن حاجة المشهد فيؤثر ذلك على الإيقاع العام للفيلم ويتطلب من المخرج مجهودا ضخما حتى يكسر حدته ويحاول أن يوازنه مع الصورة.

ولكن وظيفة الحوار ليست مجرد التوازن مع الصورة بل يمكن أن يدخل مع الصورة فى تناقض ديالكتيكى ليعطينا معنى آخر. فعندما تقول الشخصية أشياء وتنقضها الصورة بالحقيقة تكون النتيجة أن هذه الشخصية تتسم بالكذب أو الزيف.

ولقد قمت أنا شخصيا وربما كانت هذه هى أول مرة فى السينما المصرية باتباع هذا الاسلوب فى كتابة سيناريو وحوار فيلم «أغنية على الممر» عندما رأينا شخصية الجندى الانتهازى منير

الذى كان يقوم بدوره فى الفيلم صلاح قابيل وهو يحدث زملائه فى الموقع عن أشياء تتعلق بحياته وشخصيته، ولكن الصورة فى الفلاش باك كانت تقدم لنا أشياء أخرى تبرز حقيقته الانتهازية الفاسدة. وقد أشار جانيتى إلى هذا النوع من الأسلوب فى كتابه عندما أكد أن «التباين الحاد فى الأسلوب بين اللغة والمرئيات يمكن أن يقدم غرابة كبيرة وغالبا مضحكة»[١٤]. وكذلك حاولت فى هذا الفيلم الجمع بين زمنين فى وقت واحد وفى مشهد واحد عن طريق الحوار عندما كان كل فرد من أفراد الموقع يتحدث غن نفسه ونرى ذلك عن طريق الصورة فى شكل فلاش باك ويستمر بين الأفراد ويتشابك مع الحوار الذى يدور فى الفلاش باك.

إن شكل السيناريو يحدد وظيفة الحوار وقدره وطريقة البناء نفسه. ومن أفضل الأمثلة التى تعطى للصورة أهميتها وقوتها على التعبير نجده فى فيلم «زوجتى والكلب» الذى قام بكتابة السيناريو والحوار له المخرج سعيد مرزوق وهو الرائد الشرعى للسينما الجديدة فى مصر. فنحن نلاحظ أن مساحة الحوار فى هذا الفيلم قد انكمشت بشكل ملحوظ لتفسح للصورة مجالا أوسع للتعبير السينمائى حتى أنه يمكننا أن نعتبر هذا الفيلم من الأفلام البصرية النادرة فى تاريخ السينما المصرية. وتأتى بعده أفلام مثل: المومياء والبوسطجى وباب الحديد وحياة أو موت ومع سبق الاصرار والمجهول وللحب قصة أخيرة والحرام. فكما يقول جانيتى: «بضعة أسطر من الحوار يمكن أن توصل كل ما هو ضرورى وبذلك تحرر آلة التصوير كى تمضى إلى مسائل أخرى أى أن هنالك حالات

تكون فيها اللغة كبيرة الدقة والاقتصاد فى ايصال المعنى فى الفيلم»(١٥).

وقد يساعد السيناريو أيضا عن طريق التفاصيل والدقة فى وصف الشخصيات والأحداث والأماكن على كتابة حوار يتناسب تماما مع كل ما يدور فى الفيلم. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك فيلم «أريد حلا». فالحوار فى هذا الفيلم يعتبر من المهام الصعبة حيث تدور الأحداث فى أروقة المحاكم وقاعاتها، وتتناول موضوعات قانونية دقيقة لابد أن يستوعبها المتفرج ليتمكن من متابعة أحداث الفيلم، ولكن براعة سعد الدين وهبه الذى قام بكتابة حوار هذا الفيلم وسعة علمه وخبرته بالموضوع جعلت الحوار يبدو لنا سلسا وطبيعيا ومتدفقا. واستطاع المتفرج أن يستوعب أدق المواد القانونية ولكن بطريقة أبعد كل البعد عن الخطابية والمباشرة.

ولقد خضت تجربة مماثة فى فيلم «امرأة مطلقة» حيث تدور أحداثه أيضا فى أروقة المحاكم وساحاتها ويتعامل حواره مع القوانين والاجراءات المعقدة. ولكن لولا أن لجأت إلى أحد رجال القانون واستفدت كثيرا من مساعدته لما استطعت أن أكتب حوار هذا الفيلم، وكانت المشكلة بالنسبة لى هى كيفية صياغة هذه المواد القانونية فى حوار بسيط وواضح ويدور بشكل طبيعى على أفواه الشخصيات دون اللجوء إلى المباشرة أو جعل المتفرج يشعر وكأننى أبث له كما من المعلومات. وللأسف فإن الكثيرين من كتاب الحوار السينمائى «لا يدركون أن الجملة الخطابية الاخبارية ليست حوارا

ولا يمكن أن تكون.. إنهم يرصفون العبارة تلو الأخرى من النثر البسيط غير المنمق محملة بالمعلومات الضرورية لتطوير الحبكة، معتقدين أن مثل هذا يمكن أن يكون حوارا، الواقع أنه ليس ثمة ما هو أبعد عن الحقيقة من ذلك. فالحوار يجب أن يعكس توثب الحديث اليومى العادى وألوان الجنس والبيئة وخصائص الحديث العفوى ومضامينه». ويؤكد سوين على هذا المعنى فى كتابه عندما يقول: «المشكلة هى أن الحوار الجيد لا يجب أن ينقل معلومات فقط بل يجب أن يفعل هذا دون أن يعوق أو يعترض تدفق القصة».

وقد يذكرنا هذا بالحوار الذى يكتبه وحيد حامد فى بعض أفلامه،. فهو يتميز بالرشاقة والجمل القصيرة ولا تخطئ الأذن رنينه. وهو يبرع كثيرا فى أفلامه التى تتعلق موضوعاتها بأجهزة البوليس فهو يبدو خبيرا بأسلوب حديثهم وتفاصيل مهنتهم ونلاحظ ذلك فى فيلم: التخشيبة واللعب مع الكبار والارهاب والكباب.

وفى النهاية يقد يتساءل أحدهم عن مدى أهمية الحوار فى الفيلم السينمائى مقارنة بأهمية الصورة. إن الأهمية تقع فى مدى حجم كل منهم فى الفيلم. فالحوار قد يصبح مهما عندما لا يتجاوز وظيفته ويكتفى بما يمليه عليه الوسيط البصرى أو المرئى. وتصبح للصورة أهميتها عندما يقع العبئ الأكبر عليها فى التعبير. فكلما قل الحوار فى الفيلم واحتلت الصورة المكان الأكبر كلما زادت الفرصة للإبداع والتميز. إن وهج الأسلوب فى مجال الرواية

والمسرحية يقع فى الكلمات فهما ينتميان إلى فن الأدب بينما الفيلم ينتمى إلى الفنون البصرية أو المرئية ويحصل على جاذبية من الكلمات والموسيقى. ولذلك فهو يعتبر فنًا مركبًا ولكنْ بنسب محددة. إن العين تصدق ما تراه ولا تصدق الأذن كل ما تسمع.

الهوامش

(١) اللغة السينمائية، تأيف مارسيل مارتن، ترجمة سعد مكاوى ومراجعة فريد المزاوى.

(٢) نفس المرجع.

(٣) مجلة الفنون العدد ٦١.

(٤) فن الفيلم، تأليف إرنست لندر جرين، ترجمة صلاح التهامى.

(٥) فهم السينما، تأليف لوى دى جانيتى، ترجمة جعفر على.

(٦) الإخراج السينمائى، تأليف تيرنس سان جونز مارينر، ترجمة أحمد الحضرى.

(٧) أحاديث حولل الإخراج السينمائى، تأليف ميخائيل روم، ترجمة عدنان مدنات.

(٨) نفس المرجغ السابق.

(٩) فهم السينما.

(١٠) كتابة السيناريو السينمائى، تأليف دوايت سوين، ترجمة أحمد الحضرى.

(١١) نفس المرجع السابق.

(١٢) فن التليفزيون.

(١٣) كتابة السيناريو السينمائى.

(١٤) فن التليفزيون تحرير وليم كوفمان ترجمة سميرة عزام.

(١٥) كتابة السيناريو السينمائى.

(١٦) نفس المرجع

نجيب محفوظ..
الكاتب السينمائى

لم تحظى أعمال أى أديب روائى فى مصر أو حتى فى الوطن العربى باهتمام السينما بها وتحويلها إلى أفلام سينمائية مثلما حظيت أعمال نجيب محفوظ الروائية وقصصه القصيرة. ولم ينافسه فى هذا الأمر سوى إحسان عبد القدوس. ولذلك فإن السينما ساهمت فى الارتفاع بشهرة هذين الأديبين ونشر أعمالهما، ورغم كل ذلك فإننا لم نكن نعتبر نجيب محفوظ كاتبا سينمائيًا لو لم يشترك فى كتابة عدد من سيناريوهات الأفلام المصرية التى تستحق الاهتمام بها والاشارة إليها فى تاريخ السينما المصرية.

وقد مارس بعض الأدباء الكتابة للسينما مثل يوسف السباعى وإحسان عبد القدوس وعبد الحميد جودة السحار ويوسف إدريس والفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوى وسعد الدين وهبة وأمين يوسف غراب ويوسف جوهر وحاول بعضهم احتراف الكتابة بل حاول بعضهم إحتراف الإخراج مثل عبدالرحمن الخميسى ولكن لم يصبح لأى منهم شأنا فى هذا المجال سوى نجيب محفوظ ويوسف جوهر وأمين يوسف غراب. أما الباقين فقد كانوا دخلاء على هذا الفن وكان الافضل لهم وللسينما المصرية أن يكتفوا بأن يقوم بعض كتاب السيناريو بتقديم أعمالهم فى الأفلام السينمائية.

فى الحقيقة لم يسع نجيب محفوظ إلى العمل فى مجال الكتابة السينمائية. وهو فى واقع الأمر كان راضيا وقانعا بأن يكتب الرواية والقصة القصيرة ولكن الظروف القوية هى اتى جعلته يدخل هذا المجال.

بدأت علاقة نجيب محفوظ بالابداع السينمائى فى عام ١٩٤٧ وذلك على يد المخرج صلاح أو سيف الذى قرأ ما كتبه نجيب محفوظ فى ذلك اوقت وهو عبارة عن ثلاث روايات وهى (رادوبيس - عبث الأقدار - كفاح طيبة) وهى روايات تاريخيه تتميز بالحبكة المحكمة والوصف الذى يتضمن الكثير من التفاصيل التى تضفى واقعية على الأحداث. وعلى حسب كلام صلاح أبو سيف فإنه رأى فى أسلوب نجيب محفوظ ما يؤهله لكى يكون كاتب سيناريو. يقول هاشم النحاس فى كتابه عن صلاح أبو سيف: «لعل أهم اكتشافات

صلاح أبو سيف السينمائية هو اكتشافه لنجيب محفوظ كاتبا للسينما فقد تعرف عليه فى الاربعينيات عن طريق صديقهما المشترك المرحوم فؤاد نويرة بعد أن قرأ له أعماله الأولى ودعاه لكتابة أول سيناريو معا وكان لفيلم «مغامرات عنتر وعبلة». ويعلق نجيب محفوظ على هذاى الكلام كما أورد هاشم النحاس فى كتابه «نجيب محفوظ على الشاشة» بأن صلاح أبو سيف قد أوهمه بأن كتابة السيناريو لا تختلف عن الكتابة الأدبية وبالتحديد لا تختلف عما كتبه هو فى رواياته التاريخية الثلاث. وقد حدث هذا لأن نجيب محفوظ سأله أن يشرح له ويجيب أولا على السؤال الذى يقول ما هو السيناريو؟ لأنه لم يكن يعلم أى شئ عن هذا الفن، ويعترف نجيب محفوظ بأن الفضل يرجع إلى صلاح أبو سيف فى تعلمه لحرفة كتابة السيناريو وأن صلاح أبو سيف كان يشرح له فى كل مرحلة من مراحل كتابة السيناريو ما هو المطلوب منه على وجه التحديد. يقول صلاح أبو سيف عن هذه العلاقة الفنية! «كان لى إثنان من الاصدقاء اخوة هما عبد الحليم نويرة وفؤاد نويرة. الأول أصبح موسيقيا مشهورا بعد ذلك والثانى كاتبا. والاثنان كانا صديقى نجيب محفوظ وجاريه فى العباسية .. وكثيرا ما كلمانى عنه. ولم نكن نسمع عن اسمه من قبل.. وفى يوم اعارانى رواياته الثلاث التى نشرها «رادوبيس» و«كفاح طيبة» و «عبث الأقدار». وعندما قرأتها رأيت فيها فكرا سينمآئيا، فنجيب محفوظ يكتب بالصورة، تعرفت عليه. طلبت منه مشاركته فى السيناريو. سألنى: يعنى إيه سيناريو؟ أحضرت له بعض الكتب قرأها واستوعب اللغة

السينمائية، ولأن نجيب محفوظ فنان كبير وعلى خلق عظيم تجده يعلن أكثر من مرة أننى الذى علمته كتابة السيناريو» وكان الفنان فريد شوقى يدعى أيضا شرف تعليم نجيب محفوظ كتابة السناريو وكثيرا ما كان يروى فى مجالسه الخاصة والعامة هذا الشرف ويضيف بأن نجيب محفوظ رفض أن يتقاضى منه ثمن السيناريو الذى كتبه لأنه هو الذى يجب أن يدفع له ثمن تعليمه. ولكن هذا بالطبع لم يحدث لسبب بسيط وهو أن فريد شوقى لم يلتقى بنجيب محفوظ لأول مرة سوى فى فيلم «الأسطى حسن» وكان ذلك بعد أن كتب نجيب محفوظ السيناريو لأربع أفلام وأصبح متمرسا وليس بحاجة إلى أستاذية فريد شوقى فى مجال كتابة السيناريو.

لم يكن صلاح أبو سيف قد أخرج سوى فيلم «دايما فى قلبى.. الذى إقتبسه مصطفى السيد عن الفيلم الأمريكى «جسر ووتر لو» وكتب له صلاح أبو سيف السيناريو وقام بكتابة الحوار السيد بدير. وفى هذا الفيلم الذى بدأ به صلاح أبو سيف حياته الفنية سار على الدرب الذى كانت تسير فيه الأفلام المصرية فى ذلك الوقت وهو نقل الأفلام الاجنبية ومحاولة تمصيرها. ولذلك فإننا نستطيع أن نقول بأن أستاذية صاح أبو سيف فى كتابة السيناريو لم تكن تبلورت بعد وكان هو الآخر يتلمس الطريق. وقد انعكس هذا الامر على ما اكتسبه نجيب محفوظ من دراية فى هذا الشأن. وظهر هذا واضحا فى اشتراكه فى كتابة السيناريو فى أول عمل سينمائى له وهو فيلم «المنتقم» ١٩٤٧. وتدور أحداث الفيلم عن شابين يعملان فى معمل كيمائى ويتنافسان على حب إبنة صاحب هذا المعمل.

وتختار الفتاة بطل الفيلم حبيبا لهامما يثير غيرة الآخر. ويقوم غريم البطل بوضع مادة كيماوية خطرة وذلك فى التجارب التى يجريها وتكون النتيجة حدوث إنفجار رهيب يصيب بطل الفيلم بالعمى. وتتخلى عنه حبيبته وتميل إلى غريمه. ويصاب بطلنا بصدمة كبيرة خاصة وأن الناس كلهم قد إنفضوا من حوله. يلتقى بفتاة أخرى تكون بالنسبة له بمثابة المرافقة والسكرتيرة. ويكتشف بعد ذلك ما ارتكبه زميله فى حقه فيقرر الانتقام. يتوهج الحب بينه وبنى الفتاة السكرتيرة. تحاول الفتاة أن تخفف عنه وتصرفه عن فكرة الأنتقام. بعد جراحة ناجحة يسترد البطل بصره ولكنه يخفى هذا الأمر إلى أن تتكشف الأمور. وينتهى الفيم باصابة صديقه فى حادثة شبيهة بنفس الحادثة التى فقد فيها بصره.

كتب قصة هذا الفيلم ابراهيم عبدون وقام بكتابة السيناريو لها نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف وكتب الحوار السيد بدير ومحمد عفيفى. كانت الافلام المصرية كما ذكرنا من قبل تعتمد إلى حد كبير على تمصير الأفلام الاجنبية وخاصة الافلام الأمريكية. وبالطبع انعكس هذا الحال على ما قام نجيب محفوظ بكتابته. يقول يعقوب م. لنداو فى كتابه «المسرح والسينما عند العرب» الذى قام بترجمته أحمد المغازى « كنا نرى حبكات الأفلام الأمريكية والأوربية المختلفة تعالج من جديد فى قالب مصرى». ولم يلق فيلم المنتقم حفاوة من الجمهور أو النقاد ونظر إليه الأمريكان بدهشة وتساؤلوا عن جنسيته بعد مشاهدته . يقول مخرجه صلاح أبو سيف فى معرض الحديث عن هذا الفيلم: «بعد الانتهاء من الفيلم

وكان منتجوه مجموعة من موظفى شركة شل، أخذوا الفيلم وسافروا أمريكا. ولما عرضوه سألوهم عن جنسية الفيلم فقالوا أنه فيلم مصري، فردوا عليهم مستنكرين: وماذا به يدل على مصريته».

وقد دفع ذلك صلاح أبو سيف لأن يدرك أن الفيلم ليس مجرد حرفية جيدة ولكن لابد فى نفس الوقت أن ينتمى إلى الروح المصرية ويتسم بسيمات البيئة مادام هو فيلم مصرى. ورغم أن صلاح أبو سيف لم يستطع أ ن يجيب الإجابة الصحيحة عندما سأله هاشم النحاس عن السبب فى عدم مصرية الفيلم فى رأيه فأجاب «لأن الفيلم يتناول أحداثا عامة يمكن أن تحدث فى أى مكان ولم يراع طبيعة البيئة المصرية أو تأثيرها على الأحداث. وتدور حواراته فى صالونات وغرف فاخرة» إن كون الاحداث عامة ويمكن أن تحدث فى أى مكان فهذا من صفات الفن الجيد فالشمول فى الرؤية الفنية يزيد من قيمة العمل. ولكن صلاح أو سيف عجز أن يقول أن الفيلم يفتقر إلى الصدق الفنى ويخلو من الحميمية فالاحداث لاتتناسب مع البيئة المصرية والشخصيات يشعر المتفرج أنها ليست شخصيات مصرية. فكلما اقترب الفيلم من المحلية كلما إزداد شموله الإنسانى وهذا لا يتأتى إلا من خلال التصوير المبدع للبيئة والتميز فى رسم الشخصيات. ويرجع الزيف الذى لاحظه الامريكان فى أحداث الفيلم إلى التأثر الذى كان شائعا فى ذلك الوقت بالأفلام الأجنبية إلى حد الاقتباس و النقل خاصة وأننا ليس لدينا تراثا فى مجال الدراما والكتابة الروائية مثل الغرب.

وأصر صلاح أبو سيف على أن يشترك معه نجيب محفوظ فى فيلمه التالى «مغامرات عنتر وعبلة» ١٩٤٨ وشاركهما أيضا فى كتابة سيناريو الفيلم فؤاد نويرة صديق كل منهما والذى كان السبب فى جمع نجيب محفوظ بالمخرج صلاح أبو، سيف. وقام بكتابة الحوار بيرم التونسى الذى إخترع لغة أطلق عليها اللغة البدوية رغم أنها فى الواقع لم تكن لها علاقة بما كان البدو ينطقوته فى حياتهم اليومية فما بالك فى أيام الجاهلية التى عاش فيها عنترة به شداد. وفى الواقع كانت هذه اللغة هى أقرب إلى اللغة التونسية. وكان قد سبق إنتاج هذا الفيلم فيلم آخر.. عنتر وعبلة» ١٩٤٥ من إخراج نيازى مصطفى ومن تأليف عبد العزيز سلام وهو أيضا صاحب قصة فيلمه «مغامرات عنتر وعبلة» وكتب له الحوار أيضا بيرم التونسى وكان حظ الفيلم الأول فى النجاح أكبر من حظ الفيلم الذى أخرجه صلاح أبو سيف.

والملاحظ أن نجيب محفوظ قد اشترك فى كتابة السناريو لحولى ١٦ فيلم ولم ينفرد فى أى فيلم من هذه الأفلام بكتابة السيناريو إلا فى فيلم واحد وهو فيلم «أنا حرة» عن رواية لاحسان عبد القدوس وكان من المعروف أن صلاح أبو سيف يميل دائما إلى الاشتراك فى كتابة السيناريو بأى شكل من الأشكال ولكن ماذا بالنسبة لأفلام التى عمل فيها نجيب محفوظ مع مخرجين آخرين؟. لقد عمل نجيب محفوظ مع المخرج نيازى مصطفى فى فيلم «فتوات الحسنية» حيث إشترك معه المخرج فى كتابة السيناريو. وعندما عمل مع المخرج عاطف سالم فى فيلم «جعلونى

مجرما» اشترك معه السيد بدير وفى فيلم «النمرود» اشترك معه أيضا السيد بدير ومحمود صبحى. وفى فيلم «الهاربة» اشترك معه فى كتابة السيناريو مخرج الفيلم حسن رمزى. أما فى فيلم «جميلة» من إخراج يوسف شاهين فقد اشترك معه على الزرقانى وعبد الرحمن الشرقاوى ووجيه نجيب.

ونحن نستنتج من ذلك ومن خلال خبرتنا فى كتابة السيناريو وما يحدث فى هذا المجال أن نجيب محفوظ لم يصل فى كتابة السيناريو إلى المكانة التى وصل إليها فى الأدب. كانت تنقصه الحرفية السينمائية وهو يعترف كما أوضحنا من قبل أنه دخل مجال كتابة السيناريو وهو لا يعرف عنه شيئا. كان ينفذ فقط تعليمات المخرج صلاح أو سيف الذى لم يكن فى تلك الفترة لديه من الخبرة الكافية فى مجال العمل السينمائى ما يؤهله لأن يقوم بدور أستاذ السيناريو لنجيب محفوظ أو أن لديه ما يجعل غيره يستفيد منه. وفن كتابة السيناريو لا يستوعبه أى إنسان إلا بالدراسة والقراءة خاصة قراءة السيناريوهات الجيدة ولم يكن كل ذلك متوفرا فى هذا العهد. فلم تكن هناك كتابات ناضجة عن فن كتابة السيناريو ولم تكن هناك نماذج جيدة من السيناريوهات. فلم يكن أمام من يريد أن يعمل فى السينما المصرية سوى أن يتعلم ممن يعملون فى هذا المجال ومشاهدة الأفلام الأجنبية ومحاولة تقليدها ولكن الذى ساعد نجيب محفوظ حقيقة على كتابة السيناريو بأى شكل من الأشكال هو موهبته فى مجال الإبداع الروائى والقصصى وهذه من أهم ضرورات كاتب السيناريو. فإن

القدرة على الإبداع الدرامى هذا بالإضافة إلى ثقافته التى تحصل عليها من دراسته فى قسم الفلسفة فى كلية الآداب وإجادته للغة الإنجليزية والفرنسية وقراءاته الواسعة فى شتى ألوان المعرفة. ويبدو أيضا أن مهمة نجيب فى مجال كتابة السيناريو كانت هى وضع معالجة درامية أشبه بالتخطيط الادبى لأى رواية. وقد حدد صلاح أبو سيف تلك المهمة التى كان يقوم بها نجيب محفوظ عندما قال« عمل معى نجيب محفوظ من البداية فى «مغامرات عنتر وعبلة» و «المنتقم» ومجموعة كبيرة من الأفلام التالية. إنه يقيم الأسمنت المسلح لعمارة السيناريو. واستعنت بالسيد بدير للمشاركة معى فى استكمال البناء وكتابة الحوار». ويعنى صلاح أبو سيف أن العبئ الأكبر فى كتابة السيناريو كان يقع على عاتق السيد بدير.

يبرز تميز نجيب محفوظ كروائى عندما يكتب عن أشياء وأناس يعرفهم تماما. وبمعنى آخر يزداد إبداع نجيب محفوظ توهجا عندما يعالج موضوعات تدور أحداثها فى البيئة الشعبية المصرية أو الطبقة الوسطى (بداية ونهاية - زقاق المدق - خان الخليل - الثلاثية». وقد وضح أسلوبه فى كتابة سيناريوى فيلم «لك يوم يا ظالم» .. المأخوذ عن رواية الكاتب الفرنسى أميل زولا الشهيرة «تريزا راكان» . ورغم أن صلاح أبو سيف اشترك معه فى كتابة السيناريو ورغم أ نه ينتمى إلى نفس الطبقة ويدين بنفس الاتجاه الواقعى والواقعى الرمزى إلا أننى أستطيع أن أقول أن صلاح أبو سيف لم يسهم إسهاما كبيرا فى الجزء الخاص بالإبداع الدرامى

أو بمعنى آخر البناء ورسم الشخصيات وأن إسهامه كان فقط فى ضبط واصلاح هذا البناء من الناحية السينمائية وربما هذا ما حدث أيضا بالنسبة لفيلم «فتوات الحسنية» الذى يعتبر من الارهاصات الأولى لمعالجة نجيب محفوظ لعالم الفتوات. وقد نضجت هذه الارهاصات وتبلورت فى أعماه الأدبية التى ظهرت بعد ذلك خاصة رواية «أولاد حارتنا» ورواية «الحرافيش».

ونحن لا نستطيع أن نقول بأن تطور كبير قد حدث فى شكل السيناريو الذى كان يقوم نجيب محفوظ بكتابته فإن عمله فى السينما يختلف من الناحية الفنية تماما عن عمله فى مجال الرواية الأدبية والقصة القصيرة. بينما كان يتطور نجيب محفوظ فى أعماله الأدبية بشكل كبير وبعد أن كان يكتب الرواية بشكلها الكلاسيكى وكان تأثره واضحا بكتاب الواقعية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مثل بلزاك وديكنز ودوستويفسكى حيث أنه لم يكن يكتب عن البطل الواحد وكان اهتمامه كبيرا بالمكان وتأثيره على مصير أبطاله . ثم جاء تأثره بكتاب تيار الوعى فى أوائل القرن العشرين ومنتصفه مثل جويس وبروست وفولكنر وتوماس مان من رواد الواقعية الرمزية. وقد بدأ هذا الاتجاه فى رواية «اللص والكلاب» ونضج فى رواية «الطريق» الذى وضح فيهيا تأثره الشديد برواية جيمس جويس «يوليسس» وكذلك رواية «الشحات» ورواية «أولاد حارتنا» وهى رواية صوفية اتخذ موضوعات أبطالها من الكتب المقدسة. وتعتبر رواية «أولاد حارتنا» شكلا آخر من أشكال الرواية عند نجيب محفوظ حاول

فيه تقليد رواية «تورتيلا فلات» التى كتبها شتاينبك حيث أ ن الرواية مقسمة إلى عدة فصول وبطل كل فصل إحدى الشخصيات وفى نفس الوقت يعتبر الفصل فى حد ذاته قصة قائمة بذاتها ولكن مجموعة الفصول فى النهاية تكون رواية. وقد اتبع نجيب محفوظ هذا الشكل الفنى فى رواية«الحرافيش» ثم تطور الشكل الروائى عند نجيب محفوظ عندما تقدم به السن ولم يعد يقوى على كتابة الرواية الضخمة التى تتألف صفحاتها من أكثر من ربعمائة صفحة. أصبحت الرواية التى يكتبها نجيب محفوظ تتكون من شخصيات كثيرة. ويتناول كل شخصية من خلال مجموعة من المعلومات المركزة عنها بحيث لا تتجاوز أحيانا أكثر من نصف صفحة وذلك كما نجد فى روايته «حكايات حارتنا» وصباح الورد» و «حديث الصباح والمساء». ثم أخذت بعدا ميتافيزيقيا واضحا وبشكل موجز أيضا فى روايته الأ خيرة »أصداء السيرة الاذاتية» فى حين أننا نجد أن نجيب محفوظ فى كتابته للسيناريو السينمائى التزم بالشكل التقليدى ولم يأتى فيه بجديد. فمن الواضح أن نجيب لم يأخذ الكتابة السينمائية ماخذ الجد والإبداع مثلما فعل فى كتاباته الأدبية. فكان العمل فى السينما على ما يبدو مصدرا للمال فقط ولذلك لم يحاول أن يجهد قريحته ويطور أسلوبه فى كتابة السيناريو. إن ما كتبه نجيب محفوظ من سيناريوهات لا يختلف أحدها عن الآخر فى طريقة بنائه ولذلك فإن فيلما مثل فيلم «بين السماء والأرض» وهو يمثل شكلا مختلفا نجد أن نجيب محفوظ اكتفى بوضع القصة فقط لأن كتابة سيناريو مثل هذا

الفيلم يحتاج إلى براعة وحنكة ولذلك قام بهذه المهمة السيد بدير واشترك معه صلاح أبو سيف. لقد التزم نجيب محفوظ مثل أكثر كتاب السيناريو فى مصر بالشكل التقليدى فى بناء السيناريو، وقد حرص صلاح أبو سيف هو الآخر على هذا الشكل حتى أننا لا نجد فى بنآء أفلامه تطورا كبيرا فهو من نوع المخرجين الذى يخشى الدخول فى تجارب أو مغامرات فنية حتى لا يكون مصيره الفشل ولم أرى إنسانا فى حياتى يخشى الفشل مثل صلاح أبو سيف. فكان كل ما يحاوله صلاح أو سيف أن يطور حرفته كمخرج ويجد أسلوبا أفضل فى لغته السينمآئية.

ومن الملامح الواضحة فى شخصية صلاح أبو سيف الفنية وانعكس أثرها على نجيب محفوظ ككاتب للسيناريو أو ربما كان العكس صحيحا.. الامانة الكبيرة والالتزام الصارم تجاه العمل الأدبى عند معالجته فى فيلم سينمائى.. إن الملاحظ فى الأفلام السينمائية التى قام نجيب محفوظ بالاشتراك فى كتابتها مع صلاح أبو سيف المأخوذة عن أعمال أدبية أنها لا تختلف كثيرا عن الرواية الاصلية المأخوذة عنها. ومن خلال قربى من صلاح أبو سيف خاصة عندما كان يدربنى ويعطينى من خبرته فى كتابة السيناريو كان يسند إلى بعض الأعمال الأدبية على سبيل التمرين فكانت تعليماته دائما هو الالتزام بأحداث العمل الأدبى والالتزام بأفكار المؤلف. كانت وظيفة السينما فى رأيه بالنسبة للأدب أنها تقوم بترجمة الأعمال الأدبية إلى أفلام سينمائية . كانت نظرة صلاح أبو سيف إلى الأديب نظرة يجللها الاحترام والتقدير دون

مراعاة أن هناك فرق كبير بين السينما والأدب. وربما يرجع ذلك إلى صداقته لعدد كبير من كبار الأدباء وأولهم نجيب محفوظ واحسان عبد القدوس. ويعود الأمر أيضا إلى شخصية نجيب محفوظ نفسه. إن الذى يقترب من نجيب محفوظ يجده إنسانا شديد التحفظ فى حديثه عف اللسان.. نادرًا ما تسمعه يوجه النقد إلى عمل أدبى أو فنى بل يحتفظ بالرأى لنفسه بل إن مجاملته أحيانا تثير الدهشة والاستنكار خاصة عندما يشيد بعمل فنى أو أدبى متواضع القيمة حتى لا يحبط أو يغضب صاحبه. وربما أتجاوز أنا حدودى فى الحديث عن هذا الجانب وأ نا أقوم بدراسة بعض الأعم ال الفنية فليس من وظيفة الناقد أو الدارس أن يخوض فى المسائل الشخصية ولكنى أحاول أن أجد تبريرا معقولا كحقيقية فنية هامة يشترك فيها صلاح أبو سيف ونجيب محفوظ عندما يعملان معا. أريد أن أقول أن نجيب محفوظ لا يريد أن يجور على أفكار الكاتب صاحب الرواية الأدبية عندما يقوم بكتابة السيناريو لها لأنه هو الآخر لا يحب أن يجور على روايته أى كاتب سيناريو يتعرض لها. ونجيب محفوظ من الكتاب الذى لا يتدخل عندم ا يقوم كاتب سيناريو بمعالجة أحد أعماله الأدبية للسينما بل إنه يترك له مطلق الحرية فى التغيير والحذف والإضافة حتى اضفاء مفهوم جديد على العمل السينمائى. ويرى بل إنه أعلن أكثر من مرة أن الأديب مسئول فقط عن كتابه المطبوع ولكن عندما يتحول هذا الكتاب إلى فيلم سينمائى فإن المسئولية تقع على صانعيه. والغريب أننا نجد أن الفيلمان الذان اشترك

نجيب محفوظ فى كتابتهما عن أعمال أدبية وهما بالتحديد من أعمال إحسان عبد القدوس وهما فيلمى «الطريق المسدود» وفيلم «أنا حرة» وقد إنفرد نجيب محفوظ بكتابة السيناريو لهما. إلتزم فيهما بكل ما جاء فى الروايتين من شخصيات واحداث ولم يخرج فيهما عن أفكار إحسان عبد القدوس.

وأكتفى نجيب محفوظ بعد ذلك بمهمة الإعداد فقط فقام بالاعداد السينمائى لفيلم «ثمن الحرية» إخراج نور الدمرداش وذلك لمسرحية «مون سير» لعمانويل روبليز والاعداد السينمآئى لقصة إحسان عبد القدوس بئر الحرمان والاعداد السينمائى لفيلم «دلال المصرية» عن رواية «البعث» لتولستوى والتى سبق وأ ن إقتبسها يوسف وهبى فى فيلمه «بنات الريف» وقام نجيب محفوظ بالاعداد السينما لقصة قصيرة لإحسان عبد القدوس لفيلم «امبراطورية م» الذى أخرجه حسين كمال . وقام أيضا بالاعداد السينمائى عن فيلم سينمائى شهير بعنوان «فانى» عن مسرحية للكاتب الفرنسى مارسيل بانيول وذلك لفيلم «توحيدة» الذى أخرجه حسام الدينى مصطفى.

ويبدو أن المنتجين قد أكتفوا باسناد مهمة الاعداد السينمائى إلى نجيب محفوظ وذلك بعد أن أصبح اسمه كبيرًا فى عالم الأدب وبعد أن تحولت كل أعماله الأدبية الاجتماعية إلى أفلام نجحت بعضها نجاحاً كبيرًا حتى عرفه المتفرج العادى. وأصبح مجرد وجود اسم نجيب محفوظ على الفيلم يساوى الكثير عند المنتجين

السينمائين وهذا ما كانوا يريدونه منه. ولم يعد المنتجون بحاجة
إلى جهد نجيب محفوظ ككاتب سيناريو كما لم يعد هو الآخر
بحاجة إلى العمل فى السينما.

أفلام حرب أكتوبر وما بعدها

دائما وأبدا ما تترك الحروب بصماتها على مختلف مظاهر المجتمع سواء كان هذا المجتمع هو المنتصر أم كان هو المهزوم. ويظهر تأثير الحروب واضحا على فنون ذلك المجتمع وخاصة السينما منذ أن احتلت مكانتها بين غيرها من الفنون. فنحن نجد أن الأفلام السينمائية فى أى بلد من بلدان العالم لا تغفل من بين موضوعاتها الحروب التى خاضتها. وتظل السينما لمدة فترات طويلة تعالج موضوعات تتعلق بتلك الحروب من قريب أو من بعيد. وربما برز هذا الإتجاه بشكل خاص عقب الحرب العالمية الثانية فى بلدان أمريكا وأوروبا وربما بالتحديد فى الولايات المتحدة وأوروبا الشرقية. كانت التعاليم الشيوعية تفرض على البلدان التى وقعت تحت السيطرة السوفيتية إبراز حقيقة سياسية وهى أن المبادئ الشيوعية كانت هى السبب فى الإنتصار على النازية.

ونحن عندما نتحدث عن الأفلام المصرية التى تناولت الحروب التى خاضتها مصر ضد العدو الإسرائيلى فإننا سوف نتحدث بالذات عن الفكر الذى طرحته الأفلام بعد حرب أكتوبر وتأثير هذه الحرب على المجتمع المصرى وقيمه. وعندما نقول أننا سوف نختص بالقيمة الفكرية لهذه الأفلام فهذا يعنى أننا لن نتحدث حديث ناقد سينمائى صميم ولكننا مضطرين أن نتحدث مثلما يتحدث معظم النقاد عندنا أى الحديث فقط عن الأفكار المطروحة فى هذه الأفلام يصرف النظر عن القيمة السينمائية لها.

ووجدنا أيضا أنه يجب علينا أولا أن نتناول هنا هذه الدراسة أفلام الحرب فى السينما المصرية بوجه عام قبل أن نخوض فى موضوعنا. وأفلام الحرب فى السينما المصرية تكاد أن تكون معروفة تماما بالنسبة للمشاهد المتابع وغير المتابع وذلك لأن التليفزيون المصرى يعرض هذه الأفلام بشكل منتظم فى المناسبات الوطنية. وهى بوجه عام تعتبر أفلاما قليلة العدد رغم أن مصر خاضت أربع حروب كانت كفيلة بأن تغرق السينما المصرية بالعديد الأفلام الحربية، وهذه النوعية من الأفلام تناسب فن السينما بشكل كبير وفى نفس الوقت تشعل من الروح القومية لدى المشاهد.

وهناك نوعان من الأفلام تناولتهما السينما المصرية فى هذا المجال، فهناك الأفلام التى تناولت الحرب موضوعا لها وهناك أفلام كانت موضوعاتها على هامش الحرب.

كان من ثمار حرب ١٩٤٨ أفلام «فتاة من فلسطين» إخراج محمود ذو الفقار و«شياطين الجو» و«أرض الأبطال» من إخراج نيازى مصطفى و«وداع فى الفجر» إخراج حسن الإمام و«رد قلبى و نهر الحب» إخراج عز الدين ذو الفقار و«طريق الأبطال» إخراج محمود اسماعيل.

ولم تثمر حرب ١٩٥٦ عن أفلام كثيرة أو حتى ذات قيمة وربما أشهر أفلام هذه الفترة هو فيلم «بور سعيد» من إخراج عز الدين ذو الفقار ثم جاء بعده فيلم «عمالقة لبحار» من إخراج السيد بدير. وبعد هذين الفيلمين ثم تقديم أفلام تعالج موضوعات على هامش تلك الحرب مثل فيلم «سجين أبى زعبل» إخراج نيازى مصطفى ثم فيلم «منتهى الفرح» إخراج محمد سالم.

وفى يونيو ١٩٦٧ لقيت مصر هزيمة عسكرية على يد العدو الإسرائيلى ألقت بظلها الثقيل على المجتمع العربى عامة والمجتمع المصرى خاصة لفترة طويلة. كان فيلم «أغنية على الممر» هو الفيلم الوحيد الذى تناول هذه الحرب وهو من إخراج على عبدالخالق. وقد حاولت فيه بصفتى كاتبا للسيناريو أن نحلل أنا والمخرج أسباب الهزيمة دون تبرير غير مقنع أو البحث عن أعذار للقيادة السياسية. وأبرز الفيلم أن الهزيمة كانت من الداخل قبل أن تكون على الجبهةوأن الجندى المصرى له العذر كل العذر. وكان الهدف من هذا الفيلم أيضا رفع الروح المعنوية بعد الهزيمة وحث الشعب والجيش على الصمود. وربما لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية جعلنا الفيلم ينتهى بكادر ثابت لإثنين من الجنود يتأهبان للدفاع

عن الموقع ضد هجوم عسكرى إسرائيلى. أما بقية الأفلام التى تعرضت لحرب ٦٧ جاء إنتاجها بعد حرب كتوبر وذلك لسببين. السبب الأول هو خوف السينمائيين من بطش السلطة المنهزمة بهم إذا ما تعرضوا للهزيمة وأسبابها السياسية أما السبب الثانى رغبة الناصريين بعد إنتصارنا فى حرب أكتوبر بقيادة أنور السادات أن يبرروا الهزيمة وإلقاء التبعية على كاهل بعض المفسدين والفاسدين من أفراد الشعب المصرى. وقد حاول يوسف شاهين مع لطفى الخولى إبراز المعنى السابق فى فيلم «العصفور» ولكن هذا المعنى للأسف لم يصل إلى المشاهد رغم كتابات النقاد الناصريين المستميتة لشرح هذا المعنى، وظهرت إلى الوجود وبعد ذلك أفلام منها فيلم لعلى عبدالخالق أيضا باسم «وضاع حبى هناك» وتعرض لحرب ٦٧ من خلال قصة حب وهو فيلم نقله أحمد صالح بحذافيره عن فيلم أجنبى بعناون «زهرة عباد الشمس» ثم جاءت أفلام تتناول بشكل كبير من التشفى تأثير الهزيمة على المجتمع المصرى وقيادته السياسية مثل فيلم.. الحب تحت المطر.. إخراج حسين كمال وفيلم «وراء اشمس» إخراج محمد راضى وفيلم «الكرنك» إخراج على بدرخان وقد أراحت هذه الأفلام المشاهد الذى عاش فى إحباط مدة طويلة ولكنها لم ترح أقلام النقاد الناصريين.

وفى يوم السبت السادس من أكتوبر عام ١٩٧٣ خاضت مصر حربا ضد العدو الإسرائيلى لاستعادة الأرض المسلوبة. وسطر الجيش المصرى صفحات رائعة من البطولة والفداء أنتهت

بانتصاره. ويبدو أن النصر لم يلهب مشاعر السينمائيين المصريين بشكل كافى وتكررت مأساة السينما المصرية عندما تجاهلت أنتصارنا فى ٥٦ ولم تذكر بطولاته إلا فى فيلمين فقط. فقد تمخضت حرب أكتوبر التى أنتصر فيها الجيش المصرى على العدو الإسرائيلى عن بضعة أفلام لا يتجاوز عددها عدد أصابع اليد الواحدة وهى «الرصاصة لا تزال فى جيبى» إخراج حسام الدين مصطفى و«بدور» إخراج نادر جلال و«الوفاء العظيم» إخراج حلمى رفله وفيلمى» أبناء الصمت والعمر لحظة» من إخراج محمد راضى.

وهناك ثلاثة أفلام من بين هذه الأفلام تتعرض لحرب أكتوبر بالتفصيل. بل أن هذه الأفلام تبدأ أحداثها بسنوات الهزيمة وهى أفلام الرصاصة لا تزال فى جيبى» وفيلم «أبناء الصمت» وفيلم «العمر لحظة». وتركز هذه الأفلام أيضا على الفكر الذى أبرزه فيلم «أغنية على الممر» وهو تفش الفساد فى طبقات المجتمع وخاصة من بيدهم الأمر فى كل المجالات، أما فيلمى «بدور» و«الوفاء العظيم» فقد تعثرت الأحداث وهى تسير فى حرب أكتوبر وكانت هذه الحرب هى المنقذ لصانعى الفيلمين لوضع نهاية لأحداثهما الغريبة. ويمكن أن يشترك معهما فى هذا الإتجاه فيلم «حتى آخر العمر» للمخرج أشرف فهمى.

ومن الملاحظ من خلال قراءة النقد المكتوب لهذه الأفلام أن النقاد إنقسمو بشكل يثير الضحك والرثاء إلى فريقين. هنا فريق ينحاز إنحيازا تاما إلى عبدالناصر وهناك فريق ينحاز إلى

السادات ولذلك فنحن فى إمكاننا أن نقول أنه فيما يتعلق بالأفلام المصرية التى تناولت حروب ٥٦، ٦٧، ٧٣ هناك نقد سينمائى ناصرى ونقد سينمائى ساداتى. ووصل الأمر فى أفلام توابع حرب أكتوبر أن بعض الممثلين كانوا يرفضون العمل فى أى فيلم يناقض إنتمائهم إلى أحد الزعيمين، وقد أدى هذا الإنقسام إلى عدم ظهور أفلام بعد ذلك عن حرب أكتوبر ولكن ظهرت العديد من المعارك القلمية والكلامية تصل أحيانا إلى حد الإتهامات بالخيانة والعمالة كلما لاحت فى الأفق بادرة عن الاعداد لفيلم عن حرب أكتوبر،. ولذلك فإن المرء يستطيع بأن يخرج من كل هذه المهاترات المضحكة بأن مصر مازال يحكمها الموتى بدءا من الملك فاروق ومرورا بمحمد نجيب وجمال عبدالناصر وأنور السادات.

كنا نرى ومازلنا نرى أن أنصار عبد الناصر يريدون أن يثبتوا بأن عبدالناصر هو الذى أعد لحرب أكتوبر ولذلك ينسب إليه هذا الإنتصار العظيم. ويريد الطرف لآخر أن يضع أكاليل الغار كلها على رأس الزعيم السادات. ولم يحاول أحد أن يذكر بأن مصر كانت فى حاجة يائسة إلى هذه الحرب وبحاجة إلى هذا الإنتصار بصرف النظر عمن يصنعه. و،كان من نتيجة هذا الإنقسام العنيف أن وصل الأمر ببعض النقاد الناصريين إلى التجنى الشديد على فيلم «الرصاصة لاتزال فى جيبى» لما يحمله من نقد عنيف للتجربة الناصرية ووصل التجنى إلى درجة الإفتراء الشديد.

يقول على أبو شادى فى كتابه «السينما والسياسة» فى صدد الحديث عن أفلام حرب أكتوبر: و«إذا كان رمسيس نجيب منتج

«حتى آخر العمر» قد استفاد من اسم يوسف السباعى ككاتب قصة وجعله يحشر أكتوبر فى المعالجة الميلودرامية السمجة فإنه هو أيضا منتج قصة إحسان عبدالقدوس «الرصاصة لا تزال فى جيبى» الذى أفرغ فيه رمسيس نجيب كاتبا للسيناريو وحسام الدين مصطفى مخرجا وكلاهما مترجم أمين لمشاعر عبدالقدوس للتهجم على التجربة الناصرية والصاق التهم بهم من كل نوع.. والتركيز على سلبياتها ولم يبق إلا أن ينسب لعبد الناصر أسباب هزيمة عرابى عام ١٨٨٨».

ونلاحظ أن كلمات على أبو شادى تتسم بالكراهية الشديدة التى تخرج نقده عن الموضوعية خاصة وأن إحسان عبدالقدوس لا يختلف، إثنان فى أنه كاتب صاحب فكر ثورى وصاحب تاريخ سياسى يتمنى أى كاتب أن ينال شرف هذا التاريخ وذلك منذ أن أمسك بالقلم حتى توسد التراب. ويكفى أنه صاحب قضية الأسلحة الفاسدة وأحد الذى أضاءوا الطريق لثورة يوليو ١٩٥٢ باعتراف أصحابها، وإذا كان إحسان عبدالقدوس قد تهجم على حد قول على أبو شادى على الناصرية فقد كان ذلك من منطلق موضوعى ودفاعا عن الديموقراطية والمبادئ الاشتراكية الحقة وهذا ما دفع إحسان عبد القدوس إلى مهاجمة السادات أيضا والإختلاف معه بل وصل الأمر به إلى التنويه بشخصية السادات فى روايته «لم يكن أبدالها».. وبالإضافة إلى ذلك فإن رمسيس نجيب لم يكتب سيناريو الفيلم بمفرده كان بل هناك الكثير من الكتاب ومنهم من يعتنقون نفس المبادئ التى يعتنقها على أبو شادى

وعلى رأسهم رأفت الميهى. فقد جاء بالتحديد فى عناوين الفيلم ما أغفله على أبو شادى التالى: «الأجزاء الخاصة بأحداث ٦٧ وعمليات الاستنزاف رأفت الميهى» أى الجزء الذى تقع فيه الهزيمة ويكثر فيه النقدأما الحوار فقد قام بكتابته إحسان عبدالقدوس وتجاوز أحيانا ما كان ينص عليه المشهد أصلا. فقد قام الفيلم بالتعبير عما في داخل المصريين من كبت وغليان وذلك بصراحة كان له السبق فى هذا المجال خاصة فيما يتعلق بهزيمة يونيو ٦٧ التى أصر الناصريون أن يطلقوا عليها «النكسة»، وهذا ما اعترف به على أبو شادى نفسه فى صحوة ضمير عندما قال: «جاء إنتصار القوات المسلحة المصرية فى معركة العبور محصلة لسنوات طويلة من معاناة الهزيمة والانكسار على كل المستويات العسكرية والإقتصادية والإجتماعية والنفسية».

ويجىء ناقد شهير وهو سامى السلامونى ويعلق على نفس الفيلم قائلا: «الإنطباع الإيجابى الأول عن فيلم «الرصاصة لا تزال فى جيبى» هو إقدام القطاع الخاص على أنتاج فيلم ضخم شديد التميز بالنسبة للمستوى التقليدى لسينما هذا القطاع التى كانت قد وصلت إلى مستوى شديد التخلف.. وعندما يعرض «الرصاصة» فى مواجهة «بمبة كشر» وفى نفس الوقت ولايفصل بينهما إلا مائة متر.. فإننا لابد أن نصفق «للرصاصة» بلا تحفظ» وتأتى المفاجأة العجيبة بعد ذلك من نفس المقال وكأن هناك من دخل عليه وهو يكتب واستنكر منه الثناء فأكمل نقده قائلا: «الفيلم لايشغل نفسه من البداية للنهاية بأن يفسر لماذا لم يحارب هذا الجندى عام ٦٧

وهو نفسه الذى حارب بعد ذلك فى عام ٧٣.. ولو تخلينا عن الرموز الواضحة جدا إلى حد الإفتعال السطحى فإن هزيمة ٦٧ كان سببها عباس مشرف الجمعية التعاونية وهو سب هزيل ومضحك) إلى حد البكاء». ويستمر بعد ذلك فى تقطيع أوصال الفيلم والسخرية منه إلى أن يصل إلى رأى أخذه منه بعد ذلك على أبوشادى فى كتابه وذلك عندما يقول: «ورغم أن المعارك هى أفضل معارك قدمتها السينما المصرية إلى الآن.. فقد فشلت الصياغة السينمائية استغلالها بحيث تعكس روح وتلاحم أكتوبر البطولية.. فكل الأسلحة تضرب بمفردها وعلى التوالى ومن جانب واحد والعبور العظيم بدا كما لو كان نزهة خلوية لإجتياز القناة» أما على أبو شادى فإنه يقول فى كتابه: «يوفر رمسيس نجيب إمكانات كبيرة وخبراء معارك لتنفيذ مشاهد القتال التى تستهلك وقتا طويلا بالفيلم وإن لم نرى فيها العدو الذى نحاربه!! فآلاف الجنود ومئات المعدات الحربية وطائرات تحلق وتلقى بحمولتها وصواريخ تنطلق لتصيب أهدف مجهولة!!». ولكن الذى يشاهد فيلم «الرصاصة لاتزال فى جيبى» يدرك؛ مدى هذا التجنى والإفتراء. فإن ما رأيناه فى الفيلم لانستطيع أن نراه فى أى فيلم آخر عن أكتوبر ولن نراه وذلك للإنتاج الضخم والمستوى السينمائى العالى وقناعة المتفرج بما يراه من معارك وظهورالعدو الإسرائيلى خلف خط بارليف ودشمه الحصينة وذلك بثيابهم العسكرية ذات اللون الأخضر الداكن وملامح حنوده المختلفة عن ملامح جنودنا، أما الطائرات فكانت بالفعل تلقى بحمولتها على مستودعات ذخيرة

العدو وتجمعاته أما الجزء الخاص بمعركة القنطرة فكان القتال فيها من بيت لبيت وبالسلاح الأبيض.

والأغرب من ذلك أن فيلم «أبناء الصمت» يتعرض فى الجزء الأكبر منه لردود فعل هزيمة ٦٧ على المجتمع وعلى جميع المستويات. ويقدم الفيلم شخصية رئيس التحرير الذى يمنع مقالات لصحفية شابة جريئة وذلك خوفا من بطش السلطة فى عهد عبدالناصر وذلك بعد أن تعرض للتعذيب والهوان على أيدى زبانية ذلك العهد. ويقول على أبو شادى معلقا على هذا الفيلم: «وتحقق واحد من أفضل الأفلام التى تناولت حرب الاستنزاف - أو ما يطلق عليها الحرب الرابعة بعد ٤٨، ٥٦، ٦٧. ذلك يؤكد أن نصر أكتوبر لم يأتى من فراغ: فنحن نلاحظ أن كل كان يهم النقاد الناصريين هو أن يكون هناك حرب رابعة ينتصر فيها القائد المفدى ولا يهم بعد ذلك مايوجه إلى عصر عبدالناصر من نقد شديد.

وعقب حرب أكتوبر إندلعت نيران حرب الأفلام بين الناصريين والساداتيين. فكانت هناك أفلام تبرر هزيمة ٦٧ مثل فيلم «العصفور» و«الإختبار» ليوسف شاهين وأفلام تهاجم التجربة الناصرية بضراوة مثل «وراء الشمس» لمحمد راضى وفيلم «الكرنك» لعلى بدرخان وفيلم «حب تحت المطر» إخراج حسين كمال.

أما أهم تأثير لحرب أكتوبر على السينما المصرية كان من خلال بعض أفلام تحاول أن تبرز الآثار السلبية لهذه الحرب على المجتمع المصرى. فقد أثارت بعض الأفلام حقيقة أن هناك أناس ظهروا

عـقب الحـرب لاناقـة لهم ولا جـمل فى حـرب أكـتـوبر ولكنهم استطاعوا بسهولة ومن خلال فساد النظام أن يقتطفوا ثمار هذا الإنتصار العظيم وحققوا لأنفسهم مكاسبا لم تكن من حقهم بينما انزوى الجنود الحقيقيون خلف ستائر من النسيان والتجاهل. وكان أشهر هذه الأفلام هو فيلم «سواق الأتوبيس» الذى هلل له النقاد والناصريون وأشادوا واعتبروه درة السينما المصرية ولؤلؤة العصر والأوان لأنه يحقق رؤيتهم فى حرب أكتوبر فهو على حسب قول الناقد عاطف فتحى فى نشرة نادى السينما.. يكشف لنا مخرجه من خلال بطله سائق الأتوبيس (نور الشريف) الذى كان جنديا ممن خاضوا حرب أكتوبر.. يكشف لنا عن مأساة الجيل الذى دفع دمه وعمره وشبابه فى الحرب ليسرق ثمارها منه فى النهاية الطفيليون والانفتاحيون الذين خربوا حياته ولايزالون يواصلون إمتصاص دمائه ودماء الغلابة»

ويرى كمال رمزى أن الحرب لم تنته بعد وأن على الشرفاء الذين دافعوا عن الوطن خارج الحدود عليهم أن يقاتلوا داخل الحدود متناسيا حقيقة هامة وهى أن حرب أكتوبر إنما جرت داخل حدود الوطن فى سينا ولم تتجاوزها، ويضع كمال رمزى الورشة فى فيلم «سواق الأتوبيس» كرمز لمصر عندما يقول «وينجح الفيلم فى أن يربطنا وجدانيا وعقليا بهذه الورشة التى يتربص بها الآخرون، ولا لكى ينتزعون ملكيتها ولكن ليحولوه معرض موبليات أو لبوتيك كبير تباع فيه كافة السلع المستوردة». ومن الواضح هنا أنه ينتقد نظام الإنفتاح الإقتصادى الذى أحال ومصر إلى مجرد معرض

للسلع المستوردة. وهناك فيلم «زمن حاتم زهران الذى يلعب على نفس الموضوع الذى يحاول فيه مخرجه محمد النجار أن يقول أن هناك من دفع دماءه ثمنا غاليا لتحرير الأرض بينما ثمار هذا الإنتهازيون وذلك من خلال تقديم شخصية حاتم زهران الشاب الإنتهازى الذى يهرب من أداء الخدمة العسكرية إلى أمريكا بينمايستشهد أخوه الشاب الوطنى الغيور فى حرب ٧٣. ويعود حاتم زهران وقد حصل على ثروة كبيرة ويمارس إنتهازيته المعتادة ولكن شبح الأخ الشهيد يؤرق أخيه الذى أستثمر كل ذلك لصالحه. ويرى على أبوشادى أن شخصية الشهيد فى هذا الفيلم أنما تمثل «ذلك الزمن الجميل فى الستينات» عصر إمتلاك الوطن.. وكرامة المواطن. ومقاومة الاستعمار بشتى صوره، السياسى والإجتماعى، زمن البعث القومى والعداء للإمبريالية والصهيونية.. عصر مصر الثورة.. عصر كل ما هو نبيل والثانى عصر الجيل الذى قاوم والانكسار.. وسعى للإنتصار والذى تبددت أحلامه فى زمن حاتم زهران.. زمن الهاربين من شرف القتال ومن الإنتهازيين والخونة.. عصر الجوع والقهر وشراء الذمم والضمائر.. عصر النموذج الأمريكى والسماسرة والأفاقين واللصوص والمرتشين.. العصر الذى حصد رجاله ما زرعه جيل أكتوبر.. ولم يسمحوا له حتى بالفتات»

ونحن نرى أن هذا الكلام جميل الشكل يفيض بالوطنية والرغبة الصادقة والصراحة المطلقة فى نقد عهد السادات بعد حرب

أكتوبر.. ماذا لو قمنا بتطبيق هذا الكلام عن هزيمة ٦٧ المرة وأسبابها فسوف يبدو بالطبع كلاما أجوف لامعنى له.

ويأتى بعد ذلك فيلم «بيت القاضى» من إخراج أحمد السبعاوى.. وهو فيلم يدخل بقوة ومباشرة فى جوهر القضية المطروحة بعد حرب أكتوبر ومصير الذين حاربوا. يفيض فيلم.. بيت القاضى» بالأسى والشجن والحسرة والاحباط على مصير هذا الوطن. يدور الفيلم بكل بساطة عن أحد جنود حرب أكتوبر البواسل بترت ذراعه. وعندما يعود إلى حى بيت القاضى الذى كان يسكن فيه لا يجد له مأوى سوى خندق من خنادق الغارات حيث يعيش فيه هو وأمه التى تصاب بالجنون وتسير تهذى فى الشوارع. ولا يجد بطل الحرب مفرا لكى يعيش سوى أن يتحول إلى بلطجى - يقول مدحت محفوظ فى مستهل حديثه عن فيلم.. بيت القاضى.. مبديا اعجابه يتناول السيناريست لإحدى روايات اسماعيل ولى الدين: «نجح عبدالحى أديب فى نقل صورة شاملة لقاهرة أواخر السبعينات.. قيادات متصارعة رأسمالية واسلامية واصلاحية عسكرية - تحولات إقتصادية مذهلة صعدت بطبقة «الهبيشة» لأعلى مراب الثراء والنفوذ - صراع فكرى مستمر بين دعاة الاستنارة والاصلاح والعدل ودعاة قطع يد السارق وعدم مراودة النساء - هناك أيضا مرثية لأبطال ودماء أكتوبر» ويسير على أبو شادى على نفس النهج فى تقييمه لهذا الفيلم: «إن بيت القاضى الذى ينحاز بشجاعة ووضوح فكرى إلى جانب جيل أكتوبر وإلى دم الشهداء.. يحاول تقديم بانوراما للواقع الجديد الذى ساهم فى

هزيمة ضياع النصر ويحذر من إتساع المسافة بين الحلم والواقع. ويكشف فى جرأة عن رموز المجتمع الجديد ومراكز القوى الإقتصادية من لصوص وتجار المخدرات ورجالهم داخل مؤسسات الدولة». ولكن الذين كتبوا عن هذا الفيلم بكل إتجاهاتهم إتفقوا على المباشرة الشديدة فى معالجة القضية وأن هذه المباشرة والرمزية أفقدت الفيلم جزءا من مصداقيته.

وظهرت بعد ذلك بعض الأفلام وصل بها التجنى الشديد والإنتماء الأعمى إلى التشكيك فى أن السادات هو صانع النصر وصاحبه فى أكتوبر وأنه قد سرق هذا الإنتصار من عبدالناصر. وتجلى المفهوم الغريب فى فيلم «كتيبة الإعدام» الذى كتبه أسامة أنورعكاشة وأخرجه عاطف الطيب. وقد أجمع النقاد من جميع الاتجاهات على أن الفيلم ضعيف فى بنائه البوليسى. يقول حسن حداد الناقد البحرينى فى كتابه «ثنائية القهر والتمرد فى أفلام المخرج عاطف الطيب» مرحبا بدخول الكاتب أسامة أنور عكاشة إلى مجال السينما فى أول تجاربه وهو المعروف فى مجال كتابة السيناريو للمسلسلات التليفزيونية الجيدة والمتميزة مثل الحب وأشياء أخرى، وقال البحر، ورحلة أبو العلا البشرى وآخرها ليالى الحلمية فى أجزائه الخمسة. ومن الطبيعى أن تكون أول تجاربه فى السينما مثار إهتمام الجميع. وبالتالى كانت التوقعات تستبشر خيرًا فى توجه مثل هذا الكاتب إلى السينما، وتعتبر هذا بمثابه إضافة هامة للسينما المصرية إلا أن الفيلم جاء مخيبا لكل التوقعات من ناحية التأليف والإخراج. حيث لم تكن هناك أية

إضافة أوتجديد. وإنما هناك تنويع على موضوعات قديمة سبق تناولها فى أفلام مصرية كثيرة». ويقول فى نهاية مقاله عن الفيلم: «إن تلك الوقائع التاريخية التى أعتمد عليها المؤلف إختلطت بفكرة مختلفة وغير منطقية تماما. فالجيش الثالث أو أى جيش فى العالم لا يحتاج أفراده إلى مرتباتهم ولا يحصلون عليها فى أرض المعركة. إن هذه الفكرة كما هو واضح هى أساس الفيلم كله. وكل ردود أفعال شخصياته مبنية هذه الفكرة. فكيف لنا أن نثق فى فيلم ما تكون فيه الفكرة الرئيسية فكرة مختلفة ومنافية للمنطق... إنه حقا إستخفاف بعقلية المتفرج الذى وثق فى صناع هذا الفليم». أما وليد سيف فإنه يكتب عن هذا الفيلم فى نشرة نادى السينما قائلا: «كان هناك حرص شديد على تقديم أكبر قدر ممكن من الإبهار والجاذبية فى العمل.. مع حرصهم على أن يحتفظ الفيلم بقيمته الفنية والفكرية ولكن الإفتعال فى تحقيق هذا النوع من المعادلات يكون عادة نصيبه الفشل على أحد المستويين أو كليهما. يبدأ هذا الحرص والإفتعال من أصل الفيلم أو سيناريو أسامة أنور عكاشة.. فقد أنشغل أسامة إلى حد كبير فى التأكيد على قدرته على الكتابة للسينما لأنه يعرف تماما أن أدوات الكتابة للسينما تختلف إلى حدما عنها للتليفزيون.. ولكن هذه المغالاة جعلتنا نفتقد موهبته العظيمة فى السرد ونظرته الثاقبة للواقع الإجتماعى والسياسى. ولكن الغريب أن حرصه الأكبر إنحصر فى تقديم مشاهد مطاردات بالسيارات متكررة وأفتعال محاولات قتل ساذج كلما شعر بأن إيقاع الفيلم قد هبط» أما الناقد طارق الشناوى فإنه يقول فى كتابه

«مخرجو سينما الثمانينيات ـ الحلم والواقع» مبديا رأيه فى التجربة الأولى للكاتب أسامه أنورعكاشة فى مجال الفن السينمائى:» برغم تمكن أسامه من حرفية السيناريو حيث الإنتقالات بين المشاهد ومراعاة تتابع الإنتقالات الزمنية ـ لأن الأحداث زمنيا تغطى فترة تصل إلى ١٦ عاما ـ إلا أن ما يؤخذ عليه هو أن الأحداث الفرعية كانت تأخذ الكثير من طاقته ومن مساحة السيناريو مثل علاقة سلوى خطاب بنور الشريف وعلاقة ممدوح عبدالعليم الضابط بمباحث شرطة الأموال وزميلته علا رامى. هذه التفصيلات بإسهاباتها قد تصلح فى الأعمال التليفزيونية لكنها تفسد السرد السينمائى»،

ولكن على أبو شادى يضع يده على ما يريد أن يقوله الفيلم بالضبط :يأتى فيلم «كتيبة الإعدام» تصعيدا لهذه الفكرة وتبريرا لها ومحاولة لإكسابها شرعية ـ دينية، ويجعل من أفراد المجموعة تنظيما صغيرا، يصدر الحكم، وينفذه وهى أول مرة ـ فى السينما ـ تنفذ مجموعة من أربعة، بدلا من شخص واحد وعملية القتل، ولا يبرر ذلك، تأكيدا خيانة فرج الأكتع وتواطئه مع العدو الصهيونى فالرصاص لا يطلق إلا على عدو.. أما الخائن فى القانون ـ حتى وإن بدا عاجزا ـ سبيله إلى العقاب حتى لاتحل الفوضى». أما محمد بدر الدين فإنه يكتب عن هذا الفيلم فى نشرة نادى السينما قائلا ومؤيدا موقف الفيلم من المتعاونين مع العدو الصهيونى: هى نوع من الجريمة المستمرة، إن الشخص أصبح مؤسسة أو أصبح جزءا من مافيا: هو دور فى خدمة العدو كل يوم، أداة إختراف، عين

وجهة تأتمر بأمره. ومن هنا فنحن نتفق مع أسامة أنور عكاشة مؤلف الفيلم والكاتب الكبير فى قوله «إعدام الخونة ليس أرهابًا. ونفهم إحتجاجه ونقبله». ولا يخفى عن الذين شاهوا الفيلم شخصية الخائن والمتعاون مع العدو الإسارئيلى وإلى من يرمز. أما على أبو شادى فإنه يختم مقاله عن الفيلم ختاما غريبا لا يصدر من ناقد سينمائى: «أن كتيبة الاعدام» رغم بعض عيوب البناء الدرامى، ولا منطقية الواقعة الاساسية أو صحتها تاريخيا (سرقة المرتبات) واعتماده على بعض الصدف (الرديئة) وكذا بطئ الإيقاع وترهله فى بعض مناطق الفيلم، وعدم إجابته عن الكثير من الأسئلة والتساؤلات داخل الدراما، حول فرج الأكتع، وغياب الفيلم عن السويس ذاتها، رمز كل الأحداث.. رغم ذلك كله فإن الفيلم يقف فى جانب السينما الجادة والجيدة». وبالطبع نحن لا تعليق لدينا على هذا الكلام إذا كان هذا هو مفهوم النقد السينمائى.

ويأتى بعد ذلك الفيلم الثانى فى قضية الخيانة وسرقة الإنتصار وهو فيلم «المواطن مصرى» وهو فيلم أكثر وضوحا فى هذا المعنى وقام بإخراجه صلاح أبو سيف. وهو يدور حول عبدالرازق الشرشابى وهو عمدة إقطاعى يستطيع عن طريق حكم قضائى أن يسترد أراضيه الزراعية التى قام الاصلاح الزراعى بتوزيعها على الفلاحين ثم يقوم بإرسال ابن أحد خفرائه إلى حرب أكتوبر بدلا من أبنه المدلل. يستشهد ابن الخفير فى حرب أكتوير.، ويتازع العمدة والخفير على جثة الشهيد. يصل أحد زملاء الشهيد

ويعترف بالحقيقة أثناء التحقيق وينكر الخفير أبوته للشهيد من شدة خوفه من بطش العمدة به.

يقول مصطفى درويش عن هذا الفيلم: «وإذا بنا أمام مجرد بيان سياسى مفرط فى الفجاجة والسذاجة يريد أن يقول بوضوح وجلاء أن أبناء مصر من الفلاحين الذين بذلوا الدماء الطاهرة فى معركة الشرف والفداء، هؤلاء الأبناء لم يجنوا ثمار النصر، وانما جناها بدلا منهم الأقطاعيون الذين عادوا إلى السلطة فور استشهاد «جمال» مستبدين أقوياء».

فى حين نجد الناقد سمير فريد يدافع عن الفيلم دون أى تحفظ ويعتبره ذروة السينما الواقعية التى ينسب إليها دائما كل فيلم ينال إعجابه دون أن نعرف ماذا يقصد بالواقعية. يقول سمير فريد عن «المواطن مصرى»: «وفى مصر ١٩٩١ قدم أستاذ الواقعية صلاح أبو سيف «المواطن مصرى» عن رواية يوسف القعيد «الحرب فى بر مصر» فإذا به يقدم ذروة أفلامه فى مسيرته الطويلة العظيمة التى تصل إلى نصف قرن من الزمان ويعيد الروح إلى الواقعية فى أحسن أفلام العام بلا منافس، فالفيلم من الناحية الفنية أحسن أفلام المخرج الكبير منذ «السقامات» عام ١٩٧٧ ومن الناحية الفكرية أهم فيلم عن الفلاح المصرى منذ فيلم «الأرض» الذى أخرجه يوسف شاهين عن رواية عبدالرحمن الشرقاوى الكلاسيكية المعروفة عام ١٩٧٠» ولا يكتفى سمير بهذا الثناء العظيم وانما يستدير ويوجه سهام الغضب إلى من نقد الفيلم

وخاصة مصطفى درويش: «وبقدر ما كان من الغريب من ناقد كبير مثل مصطفى درويش أن يعتبر الفيلم واقعية عفا عليها الزمن بقدر ما كان من الطبيعى أن يتعرض الفيلم للهجوم العنيف من قبل نقاد السينما الساداتيين وعلى رأسهم الناقدة الكبيرة حسن شاه وبعض الكتاب السياسيين الذى ينتمون إلى نفس المدرسة السياسية ففيلم «المواطن مصرى» هو أول فيلم ناصرى فى السينما بعد ٢٠ سنة من سقوط النظام السياسى ثالناصرى عام ١٩٧١».

أما الكاتب محمد جلال فى تعليقه عن الفيلم لا يجد عبارة خيرا من عبارة «فيلم شجاع» لأعبر عن رأيى فى هذا الفيلم الذى تدور أحداثه فى الريف المصرى».

وترى حسن شاه أن «المواطن مصرى» أضاعت عليه الأيدلوجية فرص إخراج فيلم عظيم وترى فيه الكثير من المغالطات والمباشرة من أجل هدف التهجم على عصر السادات: «والفيلم مأخوذ عن قصة للكاتب المعروف «يوسف القعيد» هى «الحرب فى بر مصر» ولكن المخرج إختار للفيلم اسما آخر هو «المواطن مصرى» مع أن عنوان القصة الأصلية أكثر جاذبية. كما أن العنوان الجديد أقرب إلى التقريرية وبعيد عن جذب المشاهدين إلى شباك التذاكر وهو هدف هام من أهداف صناعة السينما، كما وقع صلاح أبو سيف فى التقريرية وهو يختار عنوان الفيلم، فقد وقع فى نفس العيب وهو يروى الأحداث، والسبب أنه وضع لنفسه هدفا من البداية هو إثبات قضية سياسية معينة هى التهجم وانتقاد عصر «أنور

السادات» حتى ولو جاء هذا النقد مباشرا وكله مغالطات واقعية وقانونية ومسيئًا بالتالى للعمل الفنى كله».

ويستنكر صلاح منتصر بعض أحداث الفيلم مؤكدا أنها تزوير للتاريخ عندما يقول فى تعليقه على هذا الفيلم: «لعل فى مصر من سمع عن فلاحين حصلوا على أراضيهم من الإصلاح الزراعى وأصبحوا ملاكا لها فى عصر عبدالناصر ثم تجريد حملة بوليسية لطردهم وتشريدهم واسترداد الأرض التى تملكوها وردها إلى «الإقطاعى» القديم الذى كان مالكا لها وأخذها منه عبدالناصر؟»

ويتساءل رؤوف توفيق عن السبب الذى يدفع مخرجا كبيرا مثل صلاحأبو سيف للعودة إلى الشاشة بفيلم «المواطن مصرى»؟. ويعترف بأنه عندما شاهد الفيلم فى عرض خاص فإنه لم يشعر بالإرتياح ويصف ذلك قائلا: «خرجت بإحساس متضارب يغلب عليه عدم الراحة.. وآثرت عدم الكتابة وقتها - إحتراما لأستاذية صلاح أبوسيف وعطائه الفنى المتميز على مدى سنوات طويلة وعزيزة. وقلت لنفس لقد دبت الشيخوخة فى الرجل ولا داعى لإزعاجه». أما نادر عدلى فإنه يرى أن الفيلم.. لغم سياسى.. ويرى كما رمزى أنه.. شهادة حية على فترة من التاريخ». وترقص ماجدة موريس طربا لإنتاج مثل هذا الفيلم وترى أن الوحيد الجدير بتحيتها هو منتجه حسين القلا. أما محمد عودة فإنه بالطبع يرى أن الفيلم هو فيلم «كل المواطنين». وتوالى التراشق بين الأفلام فى السينما المصرية كل يدافع عن عصر ينتمى إلى فكرة. فكان هناك «حب

تحت المطر» وكان هناك «وراء الشمس..» وكان هناك «ثرثرة فوق النيل» وكان هناك «على من نطلق الرصاص» وغيره وغيره.. ولكن الشئ الغريب أن معظم هذه الأفلام لقيت الفشل الذريع عند عرضها وكأنما الجمهور يرفض هذا النوع من الأفلام أو لأسباب أخرى تستحق دراسة أخرى ولم ينجح من كل تلك الأفلام سوى «الكرنك» و«ثرثرة فوق النيل».

أما بالنسبة لنا فقد إتخذنا فى هذه القضية طريق الرؤية الموضوعية وكما أشرنا إلى سلبيات العهد الناصرى فى الأفلام التى قمنا بكتابتها مثل.. «أغنية على الممر» و«ليل وقضبان». و«الشرف» إلا أننا وقفنا فى وجه الفساد فى العهد الساداتى وكنا أول من رفض سياسة الإنفتاح الإقتصادى وذلك فى «وما يزال التحقيق مستمر» و«أهل القمة» و«السادة المرتشون» «حتى لا يطير الدخان» و«الجوع» و«عنبر الموت» و«أبناء وقتلة» ولذلك فنحن لنا كلمة أخيرة نحب أن نقولها لأهل الفن السينمائى مبدعين ونقاد، المضمون لوحده لا يكفى لإخراج فيلم سينمائى على مستوى فنى جيد، لأن الخطابة والمباشرة والكراهية والتعصب والمصالح الشخصية لا تعلى من قيمة أى عمل فنى مهما قال فيها النقاد من مديح زائف أو يفتقد الرؤية السليمة.

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١١٦٧٩ / ٢٠٠٢

I.S.B.N 977 - 01 - 7911 - 8